Sammlung Göschen.

# G. E. Lessing.

## Antiquar. & Epigrammat. Abhandlungen.

Mit Anmerkungen
von
Rektor Dr. Werther.

## Weitere **Urteile der Presse** über **Lessings** sämtliche Schriften, herausgegeben von K. Lachmann.

3. neu durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt von F. Muncker.
14 Bände à ℳ 4.50

Österreich. Gymnasialblätter. Die vorliegende 3. Auflage kehrt mit Recht zu der ursprünglichen Anlage des weitschichtigen Gebäudes zurück und sucht es im Geiste des Begründers Lachmann, mit Hilfe des seit 5 Jahrzehnten reich vermehrten Arbeitsmaterials nach den gegenwärtigen Anforderungen der Wissenschaft auszubauen. Seit langer Zeit ist diese Ausgabe aufs sorgfältigste vorbereitet worden und ist es dießmal der Verleger, der durch seinen werkthätigen Anteil an der Ausgabe gleichsam dasjenige sühnt, was die Herren Schramm und Schindelmeißer an Lachmann verbrochen haben. Das neue Sinngedicht auf Friedrich den Großen, sowie zum größten Teil auch die neuen Doppeldrucke sind von ihm entdeckt worden; denn nur wer eine solche, gegenwärtig wohl beispiellos reiche und vollzählige Sammlung Lessingischer Ausgaben, wie die G. J. Göschen'sche Buchhandlung besitzt, war imstande, derartige Funde zu machen. Wir sind Muncker für die Mühe und Sorgfalt, welche er an den Text der Lessing'schen Werke gewendet hat, zum größten Danke verpflichtet und können nur wünschen, daß seine aufopferungsvolle Arbeit rüstigen Fortgang nehme.

Prag. August Sauer.

Deutsche Zeitung. Über den Werth Lachmann'scher Klassiker-Revisionen ist kein Wort mehr zu verlieren. Beim zweiten Band der Lessing-Ausgabe dieses ersten aller Textkritiker sei nur wiederholt, daß Muncker auch die dritte Auflage an der Hand der inzwischen gemachten Textfunde ganz im Geiste Lachmanns durchgesehen und besorgt hat. Laien haben noch immer eine manchmal nicht unbegründete Abneigung gegen solche „gelehrte" Ausgaben. Beim vorliegenden Lessing-Neudruck mit Unrecht. In der Ausstattung steht die Ausgabe allen modernen Prachtdrucken würdig an der Seite, und der Textrevisionsapparat ist so sehr in den Hintergrund gestellt, daß der Genuß an den Meisterwerken Lessings in ihrer wahren Gestalt durch nichts gestört wird.

Litterarischer Merkur. Mit einem Worte, es fehlte eine Ausgabe, die mit der erreichbaren Vollständigkeit nicht blos eine über alle ihre Teile sich erstreckende Korrektheit, sondern überhaupt die folgerichtige und allseitige Durchführung jener philosophischen Behandlung des Textes verband, wie sie bei Lachmann begonnen war. Die Prüfung der beiden bereits erschienenen Bände geben die Gewähr, daß sie vom Herausgeber und Verleger mit aller wünschenswerten Sorgfalt und Genauigkeit besorgt wird. Ebenso ausdrücklich ist der Takt anzuerkennen, mit dem der Herausgeber jede unnütze Belastung mit wertlosem Ballast vermieden hat. Bei so weiser Beschränkung dürften selbst Leser, die noch heute schon vor dem bloßen Worte „Lesarten" erschrecken, sich durch dieselben kaum beirrt fühlen. Lachmanns Geist ist überall mit ächter Pietät gewahrt und drückt auch der neuen Ausgabe sein vornehmes Gepräge auf; unfreie Engherzigkeit aber wäre nur vom Übel gewesen. Und so mögen wir den prüfenden Blick lenken, wohin wir wollen, wir empfangen überall den befriedigenden Eindruck, daß die Aufgabe, die hier zu lösen ist, in die richtigen Hände gelegt wurde; es ist eine Freude, die wohlbekannten und doch immer neu fesselnden Schriften in der äußerlich wie innerlich gleich sauberen und würdigen Ausstattung zu lesen.

# Antiquarische und Epigrammatische Abhandlungen.

Von

Gotth. Ephr. Lessing.

---

Schulausgabe

mit Anmerkungen von Rektor Dr. Werther in Essen.



Stuttgart.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

K. Hofbuchdruckerei Zu Guttenberg (Carl Grüninger), Stuttgart.

# Einleitung.

Während Lessing in Hamburg an seiner Dramaturgie arbeitete, entwickelte sich eine litterarische Fehde gegen einen Mann, der es verstanden hatte um sich einen Kreis von Leuten zu bilden, welche kein anderes Geschäft zu kennen schienen, als ihren Herrn und Meister mit allen Mitteln in den Himmel zu erheben, damit er ihnen seine Gunst schenke. Dieser Mann war Christian Adolf Klotz, Geheimrat und Professor in Halle, ein Mann, der längst vergessen sein würde, hätte Lessing sein Andenken der Nachwelt nicht aufbewahrt. Geboren im Jahre 1738 besaß er große journalistische Betriebssamkeit, einen eleganten lateinischen Stil, Witz, aber bei seiner Frivolität fehlte es ihm an jedem ethischen Gewissen. Seine Vorzüge bewirkten seine schnelle Carriere. Bereits 1762 war er Professor in Göttingen, 1765 in Halle, wo man ihm bald, um ihn zu halten, den Titel eines Geheimrates verlieh. Seine philologischen Leistungen waren nicht bedeutend, aber doch war er sehr berühmt und vor allen Dingen sehr gefürchtet. Seinen Ruhm verdankte er lediglich der Geschicklichkeit, mit der er es verstand, sich überall vorzudrängen und seine Person zur Geltung zu bringen. Schon als Student in Leipzig hatte er in den „Acta eruditorum" manche litterarische Fehde ausgefochten. Als Professor gründete er 1764 die „Acta litteraria", 1766 die „Hallische gelehrte Zeitung" und 1767 die „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften", Zeitschriften, in denen er scharfe Kritik übte gegen alle, die nicht zu seinen unmittelbaren Bewunderern gehörten, und lobte, wer ihm den gleichen Dienst erwies. An alle Männer von hohem Verdienst und wissenschaftlicher Bedeutung suchte er sich mit oft widerwärtiger Aufdringlichkeit heranzudrängen, und behandelte diejenigen, welche ihn zurückwiesen oder nicht beachteten, in seinen Zeitschriften mit der größten Unverschämtheit. So hatte er auch Lessing für sich zu gewinnen

gesucht. Als aber Lessing das Treiben des Mannes näher kennen gelernt hatte und ihn ignorierte, begann gegen ihn von seiten des Professors Klotz und seiner Clique ein Kampf, der nicht in edler Weise geführt wurde. Klotz hatte, begierig nach dem Ruhme eines Altertumsforschers, im Jahre 1767 einen „Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen" und 1768 „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke" sowie zwei Vorreden zu den Übersetzungen seines Freundes Meusel der „Abhandlungen des Grafen von Caylus" und des „Apollodor" geschrieben. In diesen beiden Abhandlungen polemisiert er offen gegen Behauptungen, welche Lessing im Laokoon aufgestellt hatte. Dusch, schon aus der Zeit der Briefe betr. die neueste Litteratur, ein Gegner Lessings, konnte es sich nicht nehmen lassen, von diesem Angriffe gegen Lessing in dem Altonaer Reichspostreuter (1768 Stück 45), der in Hamburg viel gelesen wurde, der Welt Kunde zu geben, indem er zugleich das Buch von Klotz auf das höchste pries. Da konnte Lessing nicht länger schweigen. Natürlich wandte sich Lessing nicht gegen Dusch, sondern direkt gegen Klotz. Die Frucht dieser litterarischen Fehde, die mit einer vollständigen Niederlage des Gegners endete, sind die Briefe antiquarischen Inhaltes, welche, indem er fortdauernd bei der Sache blieb und dem Gegner mit einer unvergleichlichen Geduld und Ausdauer in alle Einzelheiten und Kleinigkeiten folgte, ein Muster polemischer Kritik von unübertroffenem Werte geworden sind. Erschienen sind von den Briefen antiquarischen Inhaltes im ganzen 57, von denen die ersten in der Hamburger Neuen Zeitung Aufnahme fanden. Da aber der Stoff für eine Zeitungspolemik sich zu weit ausdehnte, ließ Lessing die Briefe in zwei Teilen 1768 und 1769 erscheinen. Zu einem dritten Teile, in welchem er besonders sich gegen den Klotzischen Anhang wenden wollte, kam es nicht. Lessing ließ die Arbeit liegen, da er inzwischen nach Wolfenbüttel übergesiedelt war, und dem Kampfe insofern ein Ziel gesetzt wurde, als Klotz am 31. Dezember 1771 infolge eines hitzigen Fiebers starb. Eine Frucht haben aber die Klotzischen Streitigkeiten und zwar die schönste und reifste hervorgebracht, nämlich die Abhandlung: „Wie die Alten den Tod gebildet." Der Grundgedanke dieser Abhandlung, die übrigens das letzte ist, was er gegen Klotz schrieb, ist der, daß die Antike, sobald sie künstlerisch den Tod darstellen wolle, ihn nicht als ein gräßliches Gerippe, sondern

als einen Genius abgebildet habe. Das Gerippe sei erst zur Zeit des Christentums in die Kunst gekommen. Unsere Künstler müßten aber, da auch die Schrift von einem Engel des Todes rede, das scheußliche Bild aufgeben und sich wieder in den Besitz jenes bessern Bildes setzen. Die Schlußworte seiner Untersuchung sind nicht ohne Wirkung geblieben. Das Gerippe als Personifikation des Todes ist fast verschwunden und hat schöneren Sinnbildern Platz gemacht. Mit dieser Abhandlung schloß Lessing seine Schriften über die antike Kunst. Das neue Amt, welches er im Jahre 1770 in Wolfenbüttel antrat, nahm vorerst seine ganze Thätigkeit in Anspruch. Es galt, sich einzuleben in die neuen Verhältnisse. Die reichen Schätze, welche ihm die Wolfenbütteler Bibliothek bot, führten ihn zu neuen Forschungen, zur Fortsetzung früherer Studien. Zwar kam ihm einmal der Gedanke, den Kampf gegen Klotz fortzusetzen, aber da machte, wie schon erwähnt, der Tod seines Gegners demselben ein Ende. — Im Jahre 1771 ging er dazu über für den ersten Teil seiner umgearbeiteten Schriften seine Epigramme und Lieder zu sammeln. Hatte er im Jahre 1759 sein Fabelbuch mit den dazu gehörigen Abhandlungen geschmückt, so bereicherte er jetzt seine Epigramme mit den „Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm". Scharf hat in denselben Lessing diese Dichtungsart abgegrenzt und sie, im Gegensatz zu den Franzosen, in der einfachen Schönheit hingestellt, in welcher sie das Altertum gekannt hat. Muß auch anerkannt werden, daß vor den heutigen Forschungen nicht alles als vollständig stichhaltig sich erweisen dürfte, so werden doch diese kritischen Untersuchungen in ihrer peinlichen Gründlichkeit immer ihren hohen Wert behalten.

Dr. Werther.

# Inhalt.

## Antiquarische Abhandlungen.



## Epigrammatische Abhandlungen.

# Antiquarische Abhandlungen.

## I. Aus den Briefen antiquarischen Inhalts.

### Vorbericht.

Diese Briefe waren anfangs nur bestimmt, einem wöchentlichen Blatte einverleibt zu werden. Denn man glaubte, daß ihr Inhalt keine andere, als eine beiläufige Lesung verdiene.

Aber es wurden ihrer für diese Bestimmung zu viel; und da die Folge den Inhalt selbst wichtiger zu machen schien, als es bloße Zänkereien über mißverstandene Meinungen dem Publikum zu sein pflegen: so ward geurteilt, daß sie als ein eigenes Buch schon mit unterlaufen dürften.

Die Ausschweifungen,[1] welche der Verfasser mit seiner Rechtfertigung verbunden, werden wenigstens zeigen, daß er nicht erst seit gestern mit den Gegenständen derselben bekannt ist. In der Fortsetzung,[2] welche der Titel verspricht, hofft er noch mehr einzelne Anmerkungen los zu werden, von denen es immer gut sein wird, daß sie einmal gemacht worden.

---

[1] Ausschweifungen — besser Abschweifungen, zu seiner Rechtfertigung muß Lessing weit ausholen und anscheinend auf andere Gebiete hinübergreifen.

[2] Von den Briefen antiquarischen Inhalts erschienen zuerst einige in der Hamburger neuen Zeitung, dann gab Lessing die Briefe 1—34 als ersten Band im Jahre 1768, die Briefe 35—57 als zweiten Band im Jahre 1769 heraus. Zu einem dritten Teile, der niemals erschienen ist, hat Lessing eine Menge Vorarbeiten hinterlassen.

Wem sie allzu klein, allzu unerheblich vorkommen sollten, für den, dünkt ihn, ist wohl das ganze Fach nicht, in welches sie gehören.

Noch erwartet man vielleicht, daß er sich über den Ton erkläre, den er in diesen Briefen genommen. — Vide quam sim antiquorum hominum! antwortete Cicero dem lauen Atticus,[1] der ihm vorwarf, daß er sich über etwas wärmer, rauher und bitterer ausgedrückt habe, als man von seinen Sitten erwarten können.

Der schleichende, süße Komplimentierton[2] schickte sich weder zu dem Vorwurfe,[3] noch zu der Einkleidung. Auch liebt ihn der Verfasser überhaupt nicht, der mehr das Lob der Bescheidenheit, als der Höflichkeit sucht. Die Bescheidenheit richtet sich genau nach dem Verdienste, das sie vor sich hat; sie giebt jedem, was jedem gebührt. Aber die schlaue Höflichkeit giebt allen alles, um von allen alles wieder zu erhalten.

Die Alten kannten das Ding nicht, was wir Höflichkeit nennen. Ihre Urbanität[4] war von ihr ebenso weit, als von der Grobheit entfernt.

Der Neidische, der Hämische, der Rangsüchtige, der Verhetzer ist der wahre Grobe; er mag sich noch so höflich ausdrücken.

Doch es sei, daß jene gotische[5] Höflichkeit eine unentbehrliche Tugend des heutigen Umganges ist. Soll sie

---

[1] Titus Pomponius Atticus, 109—32 v. Chr., ein hochgebildeter Mann, von mildem Charakter, lebte meistens in Athen.

[2] Komplimentierton — eine Schreibweise, die überhöflich sein will.

[3] Vorwurf — Gegenstand, Objekt der Behandlung.

[4] Urbanität — feine Lebensart.

[5] gotisch — steht hier in tadelndem Sinne, am besten mit schnörkelhaft, voller Redensarten, phrasenhaft zu geben.

darum unsere Schriften ebenso schal und falsch machen, als unsern Umgang? —

---

## Über Homerische Gemälde.[1]

Mein Herr!

Wenn es Ihnen gleichviel ist, ob Sie den Platz, den Sie in Ihren Blättern gelehrten Sachen bestimmen, mit einer guten Kritik oder mit der Widerlegung einer verunglückten füllen, so haben Sie die Güte, folgendes einzurücken.

Herr Klotz soll mich eines unverzeihlichen Fehlers in seinem Buche von den alten geschnittenen Steinen überwiesen haben. Das hat ein Recensent dieses Buches[2] für nötig gehalten, mit anzumerken.

Mich eines Fehlers? das kann sehr leicht sein. Aber eines unverzeihlichen, das sollte mir leid thun. Zwar nicht sowohl meinetwegen, der ich ihn begangen hätte, als derentwegen, die ihn mir nicht verzeihen wollten.

Denn es wäre ja doch nur ein Fehler. Fehler schließen Vorsatz und Tücke aus; und daher müssen alle Fehler allen zu verzeihen sein.

Doch, gewisse Recensenten haben ihre eigene Sprache. Unverzeihlich heißt bei ihnen alles, worüber sie sich nicht enthalten können, die Zähne zu fletschen.[3]

---

[1] Briefe antiquarischen Inhalts 1.—5. Brief.

[2] Klotz hatte im Frühjahre 1768 sein Werk: Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke erscheinen lassen. Eine Recension dieses Buches hatte Joh. Jak. Dusch (1725—1787), Direktor des Gymnasiums in Altona anonym in den Altonaer Reichspostreuter geliefert und rief hierdurch den ganzen Streit hervor. Vergl. Einleitung.

[3] Die Zähne fletschen — eig. die Zähne entblößen, dann das Maul breit ziehen, verzerren.

Wenn es weiter nichts ist! — Aber dem ungeachtet: worin besteht er denn nun, dieser unverzeihliche Fehler?

Herr Klotz schreibt: „Wie hat es einem unsrer besten Kunstrichter (dem Verfasser des Laokoon) einfallen können, zu sagen, daß man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt finde, die die alten Maler aus Homer gezogen hätten, und daß es nicht der alten Artisten[1] Geschmack gewesen zu sein scheine, Handlungen aus diesem Dichter zu malen? Die Homerischen Gedichte waren ja gleichsam das Lehrbuch der alten Künstler, und sie borgten ihm ihre Gegenstände am liebsten ab. Erinnerte sich Herr Lessing nicht an das große Homerische Gemälde des Polygnotus,[2] welches zu unsern Tagen[3] gleichsam wieder neu geschaffen worden ist? Unter denen von Philostratus[4] beschriebenen Gemälden sind drei Homerische, und die von Plinius kurz angezeigten kann jeder leicht finden. Unter den Herkulanischen Gemälden ist eines, welches den Ulysses vorstellt, der zur Penelope kömmt. Von halb erhabnen Werken will ich nur die merkwürdigsten anführen u. s. w."

Ich könnte zu dem Recensenten sagen: Hier sehe ich bloß, daß Herr Klotz nicht meiner Meinung ist, daß ihn meine Meinung befremdet; aber er sagt nichts von Fehler, noch weniger von einem unverzeihlichen Fehler.

Doch der Recensent könnte antworten: Was Herr Klotz

---

[1] Artisten — Künstler.

[2] Polygnotos aus Thasos lebte nach den Perserkriegen in Athen. Sein berühmtestes Werk waren die beiden großen Gemälde in der Lesche zu Delphi, welche Pausanias in seiner Periegesis beschreibt.

[3] zu unsern Tagen. Kurz zuvor war erschienen Déscription de deux tableaux de Polygnote donnée par Pausanias in der Histoire de l'Académie des Inscriptions.

[4] Flavius Philostratus lebte im 2. und 3. Jahrh. nach Chr. in Rom und Athen. Bekannt ist seine Lebensbeschreibung des Apollonius von Tyana.

keinen unverzeihlichen Fehler nennt, das beschreibt er doch als einen solchen; ich habe also dem Kinde nur seinen rechten Namen gegeben.

Der Recensent hätte fast recht. Ich muß mich also nicht an ihn, sondern an den Herrn Klotz selbst wenden. Und was kann ich diesem antworten?

Nur das: daß er mich nicht verstanden hat; daß er mich etwas sagen läßt, woran ich nicht gedacht habe.

Herr Klotz beliebe zu überlegen, daß es zwei ganz verschiedene Dinge sind, Gegenstände malen, die Homer behandelt hat, und diese Gegenstände *so* malen, *wie* sie Homer behandelt hat. Es ist meine Schuld nicht, wenn er diesen Unterschied nicht begreift, wenn er ihn in meinem Laokoon nicht gefunden hat. Alles bezieht sich darauf.

Daß die alten Artisten sehr gern Personen und Handlungen aus der Trojanischen Epoche gemalt haben, das weiß ich, und wer weiß es nicht? Will man alle solche Gemälde Homerische Gemälde nennen, weil Homer die vornehmste Quelle der Begebenheiten dieser Epoche ist: meinetwegen. Aber was haben die Homerischen Gemälde in diesem Verstande mit denen zu thun, von welchen ich rede; mit denen, dergleichen der Graf von Caylus [1] den neuern Künstlern vorgeschlagen hat?

Die Beispiele, welche Herr *Klotz* mir vorhält, sind mir alle so bekannt gewesen, daß ich mich würde geschämt haben, sie Herrn Klotz vorzuhalten. Ich würde mich geschämt haben, zu verstehen zu geben, Herr Klotz habe sie entweder gar nicht oder doch nicht so gut gekannt, daß sie ihm da beifallen können, wo sie ihm so nützlich gewesen wären.

---

[1] *Aimé Claude Philipp Graf von Caylus* (1692 bis 1765). Bedeutender Sammler alter Kunstwerke. Sein Hauptwerk ist Recueil d'antiquités in 7 Bänden.

Was das sonderbarste ist, ich habe diese Beispiele fast alle selbst angeführt, und an dem nämlichen Orte meines Laokoon angeführt, den Herr Klotz bestreitet. Er hätte sie aus meiner eigenen Anführung lernen können, wenn er sie nicht schon gewußt hätte.

Ich sage, daß ich sie fast alle selbst angeführt habe, und füge hinzu: außer ihnen noch weit mehrere; indem ich nämlich meine Leser auf Fabricius*[1] verwiesen. Denn ich mache nicht gern zehn Allegata,[2] wo ich mit einem davon kommen kann.

Folglich, habe ich diese Beispiele und noch weit mehrere ihrer Art gekannt, so ist es ja wohl deutlich, daß, wenn ich dem ungeachtet gesagt, „es scheine nicht der Geschmack der alten Artisten gewesen zu sein, Handlungen aus Homer zu malen," ich ganz etwas anders damit muß gemeint haben, als das, was diese Beispiele widerlegen.

Ich habe damit gemeint und meine es noch, daß so sehr die alten Artisten den Homer auch genutzt, sie ihn doch nicht auf die Weise genutzt haben, wie Caylus will, daß ihn unsere Artisten nutzen sollen. Caylus will, sie sollen nicht allein Handlungen aus Homer malen, sondern sie sollen sie auch vollkommen so malen, wie sie ihnen Homer vormalt; sie sollen nicht sowohl eben die Gegenstände malen, welche Homer malt, als vielmehr das Gemälde selbst nachmalen, welches Homer von diesen Gegenständen macht; mit Beibehaltung der Ordonnanz[3] des Dich-

* Bibl. Graec. Lib. II. c. VI. p. 345.

[1] Joh. Alb. Fabricius (1668—1736). Unter seinen mehr als hundert Schriften sind die bedeutendsten Bibliotheca latina, Bibliotheca graeca und Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis.

[2] Allegata — Anführungen, Citate.

[3] Ordonnanz — Ordnung und Verteilung der Gegenstände eines Gemäldes.

ters, mit Beibehaltung aller von ihm angezeigten Lokalumstände u. s. w.

Das, sage ich, scheinen die alten Artisten nicht gethan zu haben, so viel oder so wenig Homerische Gegenstände sie auch sonst mögen gemalt haben. Ihre Gemälde waren Homerische Gemälde, weil sie den Stoff dazu aus dem Homer entlehnten, den sie nach den Bedürfnissen ihrer eigenen Kunst, nicht nach dem Beispiele einer fremden, behandelten; aber es waren keine Gemälde zum Homer.

Hingegen die Gemälde, welche Caylus vorschlägt, sind mehr Gemälde zum Homer, als Homerische Gemälde, als Gemälde in dem Geiste des Homer und so angegeben, wie sie Homer selbst würde ausgeführt haben, wenn er anstatt mit Worten, mit dem Pinsel gemalt hätte.

Deutlicher kann ich mich nicht erklären. Wer das nicht begreift, für den ist der Laokoon nicht geschrieben. Wer es aber für falsch hält, dessen Widerlegung soll mir willkommen sein; nur, sieht man wohl, muß sie von einer andern Art sein, als die Klotzische.

Herr Klotz hat in seinem Buche mir viermal die Ehre erwiesen, mich anzuführen, um mich viermal eines Bessern zu belehren. Ich wollte nicht gern, daß ein Mensch in der Welt wäre, der sich lieber belehren ließe, als ich. Aber —

So viel ist gewiß, er streitet alle viermal nicht mit mir, sondern ich weiß selbst nicht mit wem. Mit einem, dem er meinen Namen giebt, den er zu einem großen Ignoranten [1] und zugleich zu einem unsrer besten Kunstrichter macht.

Wahrhaftig, ich kenne mich zu gut, als daß ich mich für das eine oder für das andere halten sollte.

---

[1] Ignoranten — Dummkopf, Kenntnislosen.

Sie meinen, es lohne sich allerdings der Mühe, auch von den übrigen Bestreitungen des Herrn Klotz ein Wort zu sagen, weil sie gar zu sonderbar sind, und Klotz ein gar zu berühmter Name geworden. Es sei so, wie Sie meinen!

Aber ich muß bei der ersten wieder anfangen. Herr Klotz fragt: „Erinnerte sich Lessing nicht an das große Homerische Gemälde des Polygnotus?“

In der Lesche[1] zu Delphi waren zwei große Gemälde des Polygnotus. Welches meint Herr Klotz? das im Hereintreten rechter oder linker Hand? Nach seinem Allegate* muß er das erstere meinen, welches die Zerstörung von Troja und die Rückkehr der Griechen vorstellte. Beide Vorwürfe[2] liegen außer dem Plane des Homer;[3] von beiden hat er nur einzelne Züge in die Odyssee einstreuen können. Aber die Griechen besaßen eine Menge andere Dichter, welche diese Vorwürfe ausdrücklich behandelt hatten; und diesen, nicht dem Homer, ist Polygnotus in seinem Gemälde gefolgt; einem Lescheus, einem Stesichorus.[4] Wie kann es also Herr Klotz ein Homerisches Gemälde nennen?

Doch er mag das zweite linker Hand gemeint haben, welches den opfernden Ulysses im Reiche der Schatten vorstellte. Das ist zwar der Stoff eines ganzen Buches der Odyssee;[5] aber dennoch ist es klar, daß Polygnotus auch in Anordnung dieses Gemäldes nicht sowohl der

* Pausanias Lib. X. p. 859.

[1] Lesche — Versammlungsort der Bürger, eine Halle.
[2] Vorwurf — Gegenstand eines Kunstwerkes.
[3] außer dem Plane des Homer — Homer hat diese Gegenstände in seinen Gedichten nicht behandelt.
[4] Lescheos aus Lesbos um das Jahr 660 v. Chr. und Stesichoros aus Sicilien zur Zeit der Perserkriege lebend, sollen Gedichte über die Zerstörung Trojas verfaßt haben.
[5] eines ganzen Buches der Odyssee — gemeint ist das elfte Buch.

Odyssee, als vielleicht den Gedichten Minyas und Nosti[1] gefolgt ist. Denn er hat weder die Homerische Scene angenommen, noch sich mit den von Homer eingeführten Personen begnügt. Folglich müßte auch dieses kein Homerisches Gemälde heißen; und ich könnte antworten, es wäre besser gewesen, Herr Klotz hätte sich gewisser Dinge gar nicht erinnert, als falsch.

In beiden Gemälden hat Polygnotus sich bald an diesen bald an jenen Dichter und Geschichtschreiber gehalten, ohne sich ein Gewissen zu machen, auch Dinge von seiner eigenen Erfindung mit einzumischen. Eine Freiheit, deren sich auch andere alte Artisten bedienten, wenn sie Vorstellungen aus der Trojanischen Epoche wählten!

Zwar habe ich schon gesagt, daß Herr Klotz diese Vorstellungen alle meinetwegen immerhin Homerische Vorstellungen und Gemälde nennen mag. Aber noch einmal: was haben diese Gemälde, welche ihm Homerische zu nennen beliebt, weil ihre Vorwürfe aus eben der Geschichte genommen sind, aus welcher Homer die seinigen gewählt hatte, mit den Homerischen Gemälden zu thun, wie sie Caylus haben will?

Ich dünke mich über den Gebrauch, den die alten Artisten von Homer machten, verständlichere Dinge gesagt zu haben, als irgend ein Schriftsteller über diese Materie. Ich habe mich nicht mit den schwanken, nichts lehrenden Ausdrücken von Erhitzung der Einbildungskraft, von Begeisterung, begnügt; ich habe in Beispielen gezeigt, was für malerische Bemerkungen die alten Artisten schon in Homer gemacht fanden, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen.* Ich habe mich nicht be-

* Laokoon S. 141—144. [Die Seitenzahlen gehen auf die Schulausgabe des Laokoon.]

[1] Minyas und Nosti, beide Gedichte erwähnt Pausanias im 10. Buche seiner Reisebeschreibung.

gnügt, sie bloß darum zu loben, daß sie ihre Vorwürfe aus ihm entlehnten: — welcher Stümper kann das nicht? — ich habe an Beispielen gewiesen, wie sie es anfingen, in den nämlichen Vorwürfen mit ihm zu wetteifern und mit ihm zu dem nämlichen Ziele der Täuschung auf einem ganz verschiedenen Wege zu gelangen;* auf einem Wege, von dem sich Caylus nichts träumen lassen. —

Notwehr entschuldigt Selbstlob. —

---

Ich komme also zu der zweiten Bestreitung des Herrn Klotz. Er fährt fort: „Auch die Einwürfe, welche Herr Lessing von der Schwierigkeit hernimmt, die Homerischen Fabeln zu malen, sind leicht zu heben, obgleich diese Widerlegung deutlicher durch den Pinsel selbst, als durch meine Feder werden würde.“

Ich glaube es sehr gern, daß Herr Klotz vieles ungemein leicht findet, was ich für ungemein schwer halte. Dieses kömmt von der Verschiedenheit, entweder unserer beiderseitigen Kräfte oder unsers beiderseitigen Zutrauens auf uns selbst. Doch das ist hier nicht die Sache.

Meine Einwürfe, von der Schwierigkeit hergenommen, die Homerischen Fabeln zu malen: was betreffen sie? Die Homerischen Fabeln überhaupt oder nur einige derselben? Diese und jene einzeln genommen, oder alle zusammen in ihrer unzertrennlichen Folge bei dem Dichter?

Caylus schlug nicht bloß den neuern Artisten vor, ihren Stoff fleißiger aus Homer, mit Beibehaltung der dichterischen Umstände, zu entlehnen; er wünschte den ganzen Homer so gemalt zu wissen; wünschte, daß ein mächtiger Prinz eigene Galerien dazu bauen wollte.**

Das hätte er immer wünschen können! Weil er sich aber dabei einbildete, daß eine solche zusammenhängende

---

* Laokoon S. 137—139.

** Tableaux tirés de l'Iliade. Avert. p. 26. 27.

Reihe von Gemälden ein wirkliches Heldengedicht in Gemälden sein würde; daß sich der ganze malerische Geist des Dichters darin zeigen müsse; daß sie, statt des Probiersteins, zur Schätzung, in welchem Verhältnisse ein epischer Dichter vor dem andern das malerische Talent besitze, dienen könne: so glaubte ich einige Einwendungen dagegen machen zu dürfen.

Fürs erste wendete ich ein:* daß Homer eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeite, sichtbare und unsichtbare; daß aber die Malerei diesen Unterschied nicht angeben könne, daß bei ihr alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar sei; daß folglich — wenn in den Gemälden des Caylus das Sichtbare mit dem Unsichtbaren, ohne unterscheidende Abänderung mit einander wechsle, ohne eigentümliche Merkmale sich mit einander vermische — notwendig sowohl die ganze Reihe, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden müsse.

Was antwortet Herr Klotz auf diese Schwierigkeit? Wie schon angeführt: — daß sie leicht zu heben sei. — Wahrhaftig? Aber wie denn? Darüber hat Herr Klotz nicht Zeit, sich einzulassen; genug, daß meine Widerlegung deutlicher durch den Pinsel selbst, als durch seine Feder werden würde. —

Ewig schade, daß Herr Klotz den Pinsel nicht führt! Er würde ihn ohne Zweifel ebenso meisterhaft führen, als die Feder. Oder vielmehr noch unendlich meisterhafter. Denn das geringste wäre, daß er Unmöglichkeiten damit möglich machte!

Bis er ihn führen lernt, bitte ich indes seine Feder, mich in die Schule zu nehmen. Seine fertige Feder sei so gütig und belehre mich — (wenn sie es schon nicht ganz deutlich kann; ich bin auch mit einer halbdeutlichen Be-

* Laokoon XII.

lehrung zufrieden) — und belehre mich nur einigermaßen, wie man es einem Gemälde ansehen kann, daß das, was man darin sieht, nicht zu sehen sein sollte; — und belehre mich, was für Mittel ungefähr der Pinsel brauchen könnte, um gewisse Personen in einem Gemälde mit sehenden Augen so blind oder mit blinden Augen so sehend zu malen, daß sie von zwei oder mehreren Gegenständen, die sie alle gleich nahe, gleich deutlich vor oder neben sich haben, die einen zu sehen und die andern nicht zu sehen scheinen können. Sie belehre mich; nur beliebe sie unter diese Mittel keine Wolken zu rechnen, von welchen ich das Unmalerische erwiesen habe.

Sie wird mehr zu belehren bekommen. Denn zweitens wendete ich ein: daß, durch die Aufhebung des Unsichtbaren in den Homerischen Handlungen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen müßten, durch welche sich bei dem Dichter die Götter über die Menschen auszeichnen.

Auch dieses ist leicht zu beantworten? Und am besten mit dem Pinsel? — Abermals schade, daß Herr Klotz den Pinsel nicht führt; schweigend würde er ihn ergreifen, mit der Palette vor die Leinwand treten und spielend meine Widerlegung dahin croquieren.[1] Doch meine ganze Einbildungskraft ist zu seinen Diensten; er setze seine Feder dafür an; ich will mich bemühen, in den Beschreibungen derselben zu finden, was mir, leider, keine Gemälde von ihm zeigen können. — Indes sinne ich bei mir selbst nach, welche Dimension[2] seine Feder den Homerischen Göttern auf der Leinwand anweisen wird; sinne nach, welches das Verhältnis sein dürfte, das sie dem Steine, mit dem Minerva den Mars zu Boden wirft, zur Statur der Göttin, oder der Statur zu diesem Steine, bestimmen wird, damit unser

---

[1] croquieren — flüchtig hinzeichnen.

[2] Dimension — Größenverhältnis der Gegenstände in Kunstwerken.

Erstaunen zwar erregt, gleichwohl aber über keine anscheinende Unmöglichkeit erregt werde; sinne nach, in welcher Größe sie entscheiden wird, daß der zu Boden geworfene Mars daliegen soll, um die Homerische Größe zu haben, und dennoch gegen die übrigen Ausbildungen der Scene nicht ungeheuer und brobdingnakisch[1] zu erscheinen; sinne nach — Nein; ich würde mich zu Schanden sinnen; ich muß lediglich abwarten, was das Orakel unter den Federn mir darüber zu offenbaren belieben wird.

Drittens wendete ich ein: daß die Gemälde, an welchen Homer am reichsten, in welchen Homer am meisten Homer sei, progressive[2] Gemälde wären; die eigentliche Malerei aber auf das Progressive keinen Anspruch machen könne.

Ich Dummkopf, der ich noch jetzt diese Einwendung für unwidersprechlich halte, bloß weil sie auf das Wesen der verschiedenen Künste gegründet ist! Herr Klotz muß über mich lachen; und wenn Herr Klotz vollends den Pinsel führte! — Nichts würde ihm leichter sein, als den Pandarus, von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeils, in jedem Augenblicke, auf einem und ebendemselben Gemälde darzustellen.* — Seiner Feder dürfte es freilich schwerer werden, mich zu belehren, wie und wodurch dem Pinsel dieses Wunder gelingen müsse. Doch er versuch es nur; am Ende ist seiner Feder nichts zu schwer; ich kenne keine Feder, die alles so leicht, so deutlich zu machen weiß! —

---

Sie haben recht: mein voriger Brief fiel in das Höhnische. — Glauben Sie, daß es so leicht ist, sich gegen

* Laokoon XV.

[1] brobdingnakisch — überriesengroß. Swift nennt in Gullivers Reisen das Land der Riesen Brobdingnag.

[2] progressiv — fortschreitend.

einen stolzen und kahlen[1] Entscheider des höhnischen Tones zu enthalten?

Aber Sie urteilen: daß ich zur Unzeit höhne; daß Herr Klotz unmöglich diese Einwendungen gegen die Homerischen Gemälde könne gemeint haben.

Und gleichwohl habe ich keine andere jemals gemacht.

Ja auch diese — merken Sie das wohl — habe ich keineswegs gegen die Ausführung der vom Caylus vorgeschlagenen, oder in seinem Geiste vorzuschlagenden, Homerischen Gemälde gemacht; habe ich keineswegs in der Meinung gemacht, daß diese Ausführung notwendig mißlingen müsse.

Wenn dem Maler nicht jeder Gebrauch willkürlicher Zeichen untersagt ist; wenn er mit Recht von uns verlangen kann, daß wir ihm gewisse Voraussetzungen erlauben, gewisse Dinge ihm zu Gefallen annehmen, andere ihm zu Gefallen vergessen: warum sollte er nicht, wenn er sonst ein braver Meister ist, aus jenen Entwürfen zu Homerischen Gemälden sehr schätzbare Kunstwerke darstellen können?

Ich wüßte nicht, wo ich meinen Verstand müßte gehabt haben, wenn ich dieses jemals geleugnet hätte.

Meine Einwendungen sollten lediglich die Folgerungen entkräften oder einschränken, welche Caylus aus dem Malbaren[2] der Dichter, aus ihrer größern oder geringern Schicklichkeit, in materielle Gemälde[3] gebracht zu werden, wider einige dieser Dichter, zum Nachteil der Dichtkunst selbst, macht.

---

Sie bestehen darauf, daß Herr Klotz diese Einwendungen nicht könne gemeint haben; das Beispiel, worauf er sich beziehe, zeige es deutlich.

---

[1] kahl — nichts sagend.

[2] Das Malbare, besser die Malbarkeit.

[3] materielle Gemälde sind wirklich ausgeführte, nicht bloß von den Dichtern geschilderte Gemälde.

Gut, daß Sie auf dieses Beispiel kommen. Lassen Sie uns den Mann hören.

„Nur Ein Beispiel, sagt Herr Klotz, anzuführen: so verwirft Lessing des Grafen Caylus Vorschlag, die Bewunderung der trojanischen Greise über Helenens Schönheit, aus dem dritten Buche der Iliade, zu malen. Er nennt diese Episode[1] einen ekeln[2] Gegenstand. Ich frage hier alle, welche die von Rubens gemalte Susanna, nebst den beiden verliebten Alten gesehen, ob ihnen dieser Anblick ekelhaft gewesen und widrige Empfindungen in ihrer Seele erzeugt habe. Kann man denn keinen alten Mann vorstellen, ohne ihm dürre Beine, einen kahlen Kopf und ein eingefallenes Gesicht zu geben? Malt der Künstler einen solchen Greis verliebt, so ist das lächerliche Bild fertig. Aber Balthasar Denner[3] und Bartholomäus van der Helst[4] belehren uns, daß auch der Kopf eines alten Mannes gefallen könne. Überhaupt ist das, was Herr Lessing von den jugendlichen Begierden und Caylus von gierigen Blicken sagt, eine Idee, die sie Homer aufdringen. Ich finde keine Spur davon bei dem Griechen, und der alte Künstler würde sie ohne Zweifel auch nicht gefunden haben."

Vortrefflich! Wenn einem Unwahrheiten andichten, und diesen angedichteten Unwahrheiten die allertrivialsten[5] Dinge entgegensetzen, einen widerlegen heißt: so versteht sich in der Welt niemand besser auf das Widerlegen, als Herr Klotz.

---

[1] Episode — Einschaltung, Nebengruppe.

[2] ekel — Abscheu erregend.

[3] Balthasar Denner (1685—1747), ein bedeutender Porträtmaler.

[4] Bartholomäus van der Helst (1613—1678), ein niederländischer Porträtmaler.

[5] trivial — gewöhnlich, abgenutzt, abgedroschen.

Es ist nicht wahr, daß ich jenen Vorschlag des Grafen Caylus verworfen habe.

Es ist nicht wahr, daß ich diese Episode einen ekeln Gegenstand genannt habe.

Es ist nicht wahr, daß ich Homer die Idee von jugendlichen Begierden aufgedrungen habe.

Nur drei Unwahrheiten in einer Stelle, die groß genug wäre, sieben zu enthalten: das ist bei alledem doch nicht viel! Lassen Sie uns eine nach der andern vornehmen.

Es ist nicht wahr, daß ich jenen Vorschlag des Grafen Caylus verworfen habe. Denn verwirft man einen Vorschlag, wenn man bloß einige zugleich mit vorgeschlagene Mittel diesen Vorschlag auszuführen verwirft? Wo habe ich gesagt, daß der Eindruck, den die Schönheit der Helena auf die trojanischen Greise machte, gar nicht gemalt werden könne oder müsse? Ich habe bloß gemißbilligt, daß Caylus in einem solchen Gemälde der Helena noch ihren Schleier lassen und uns ihre ganze Schönheit einzig und allein in den Wirkungen auf die sie betrachtenden Greise zeigen will. Ja auch so hab' ich nicht geleugnet, daß ein guter Meister noch immer ein schätzbares Stück daraus machen könne. Ich habe nur behauptet, daß dieses Stück nicht der Triumph der Schönheit sein würde, sowie ihn Zeuxis[1] in der Stelle Homers erkannte. Ich habe nur behauptet, daß dieses Stück sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime[2] zur erhabensten Poesie verhalten würde; weil wir dort erst aus Zeichen erraten müßten, was wir hier unmittelbar fühlen. Ich habe nur durch dieses Beispiel zeigen wollen, welcher Unterschied es sei, in dem Geiste des Homer malen und den Homer malen. Der Artist des Caylus hätte den

---

[1] Zeuxis (ungefähr 436—393 v. Chr.) aus Heracleia, bedeutender Maler der ionischen Malerschule.

[2] Pantomime — Gebärdenspiel, Gebärdensprache.

Homer gemalt, aber Zeuxis malte in dem Geiste des Homer. Jener wäre knechtisch innerhalb den Schranken geblieben, welche dem Dichter das Wesen seiner Kunst hier setzt, anstatt daß Zeuxis diese Schranken nicht für seine Schranken erkannte und, indem er den höchsten Ausdruck der Dichtkunst nicht bloß nachahmte, sondern in den höchsten Ausdruck seiner Kunst verwandelte, eben durch diese Verwandlung in dem höheren Verstande Homerisch ward. — Habe ich daran recht oder unrecht? Es entscheide, wer da will: aber er verstehe mich nur erst. Ich will nichts Außerordentliches gesagt haben: aber er lasse mich nur auch nichts Abgeschmacktes sagen. — Doch weiter. —

Es ist nicht wahr, daß ich diese Episode einen ekeln Gegenstand genannt habe. Nicht diese Episode, sondern die Art des Ausdruckes, mit der Caylus sie gemalt wissen wollen, habe ich ekel genannt. Caylus will, daß sich der Artist bestreben soll, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern der kalten Greise empfinden zu lassen. Hierwider, nicht wider Homer, habe ich gesagt, daß ein gieriger Blick auch das ehrwürdigste Gesicht lächerlich mache, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrate, sogar ein ekler Gegenstand sei. Ist er das nicht? Ich denke noch, daß er es ist; Herr Klotz mag mir von einer Susanna des Rubens schwatzen, was er will, die weder ich noch er gesehen haben. Aber ich habe mehr Susannen gesehen; auch selbst eine von Rubens[1] in der Gallerie zu Sans-Souci; und selten habe ich mich enthalten können, bei Erblickung der verliebten Greise bei mir auszurufen: o über die alten Böcke! Was war dieser Ausruf, als Ekel? Ich weiß es, die Kunst

---

[1] Von Peter Paul Rubens (1577—1640) giebt es nicht weniger als vier Bilder der Susanna.

kann diesen Ekel mindern; sie kann durch Nebenschönheiten ihn fast unmerklich machen; aber ist ein Ingrediens[1] deswegen gar nicht in einer Mischung, weil es nicht vorschmeckt? Nicht die dürren Beine, nicht der kahle Kopf, nicht das eingefallene Gesicht machen den verliebten Alten zu einem ekeln Gegenstande; sondern die Liebe selbst. Man gebe ihm alle Schönheiten, die mit seinem Alter bestehen können, aber man male ihn verliebt, man lasse ihn jugendliche Begierden verraten, und er ist ekel, trotz jenen Schönheiten allen.

Das sage ich von den trojanischen Greisen des Caylus; aber wo habe ich es von den Greisen des Homer gesagt? Wo habe ich diesen jugendliche Begierden aufgedrungen? — Und das ist die dritte Unwahrheit, welche Herr Klotz sich auf meine Rechnung erlaubt. Vielmehr habe ich ausdrücklich gesagt:* „Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf (nämlich des Lächerlichen und Ekelhaften) nicht zu machen, denn der Affekt,[2] den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden."

Nun sagen Sie mir, mein Freund, was ich von Herrn Klotz denken soll? was er darunter suchen mag, daß ihm gerade mein Name gut genug ist, unter demselben sich einen Strohmann aufzustellen, an dem er seine Fechterstreiche zeigen könne? warum gerade ich der Blödsinnige sein muß, dem er Dinge vordociert, die das Auge von selbst lernt, die zu begreifen schlechterdings nicht mehr Menschenverstand erfordert wird, als um von eins bis auf drei zu zählen? „Kann man denn keinen alten Mann vorstellen,

* Laokoon S. 139.

[1] Ingrediens — Zuthat, Bestandteil.
[2] Affekt — Gemütsbewegung, Leidenschaft.

„ohne ihm dürre Beine, einen kahlen Kopf und ein eingefallenes Gesicht zu geben?" Welch eine Frage! und in welchem Tone gethan! und in welchem Tone sich selbst beantwortet! „Aber Balthasar Denner und Bartholomäus „van der Helst belehren uns, daß auch der Kopf eines „alten Mannes gefallen könne." Also bis auf Balthasar Denner, bis auf Bartholomäus van der Helst wußte das in der Welt niemand? Und wen es nicht dieser Balthasar und dieser Bartholomäus gelehrt hat, der weiß es noch nicht? Ich bin wirklich so eitel und glaube, daß ich es auch ohne diese Meister wissen würde; ja ohne alle Meister in der Welt.

---

## Über Furien bei den Alten.[1]

Sie entschuldigen Herrn Klotz: er habe zu seinem Buche so vieles nachschlagen müssen, daß es kein Wunder sei, wenn er nicht alles auf das genaueste behalten; mein Laokoon sei auch das Werk nicht, das er verbunden gewesen, so eigentlich zu studieren; indes zeigten seine Einwürfe selbst, daß er es zu lesen gewürdigt; er habe es auch anderwärts mit Lobsprüchen überhäuft.

So würde ich ihn gern selbst entschuldigen, wenn er nicht in mehreren Stücken eine allzuausdrückliche Geflissenheit verriete, seine Leser wider mich einzunehmen.

In diesem Lichte sollen Sie sogleich auch seine übrigen Bestreitungen erblicken, die ich in diesem Briefe zusammen fassen will.

An einem Orte[2] schreibt Herr Klotz: „Ich gebe es Herrn Lessing gerne zu, daß, wenn Dichter und Künstler die Gegenstände, welche sie miteinander gemein haben, nicht

---

[1] Briefe antiquarischen Inhalts. 6.—8. Brief.

[2] An einem Orte — an einer Stelle seines schon erwähnten Buches S. 170.

selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, ihre Nachahmungen oft in vielen Stücken übereinstimmen können, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Aber ich möchte diesen Satz nicht allzusehr ausgedehnt haben." Bin ich's, der ihn allzusehr ausgedehnt hat? Wozu mein Name hier, wenn er dieses nicht zu verstehen geben will? Der Satz enthält eine Bemerkung, die ich wahrlich nicht zuerst gemacht habe, und auf die ich mich im Laokoon bloß gegen Spence[1] bezog, der das Gegenteil viel zu weit ausdehnt.

Doch ich will meinen Namen hier gar nicht gesehen haben. Auch in der Anmerkung will ich ihn nicht gefunden haben,* wo Herr Klotz sagt, daß er sich einer Münze des Antoninus Pius gegen mich angenommen. Ich habe nie diese Münze, sondern bloß die Erklärung bestritten, welche Addison[2] von einer Zeile des Juvenal aus ihr herholen wollen; und habe sie bestritten, nicht um meine Erklärung dafür annehmlicher zu machen, sondern lediglich das bescheidene Non liquet[3] auch hier wiederum in seine Rechte zu setzen.

Aber nicht genug wundern kann ich mich, wie ich zu der Ehre komme, das Werk des Herrn Klotz durch mich gekrönt zu sehen. Er hat einige Steine zu seinem Buche in Kupfer stechen lassen, wovon der letzte meinem Unterrichte ganz besonders gewidmet ist. „Dieser Stein, schreibt er, ist gleichfalls aus der Sammlung des Herrn Casanova[4]

* S. 203.

[1] Joseph Spence (1698—1768), ein Engländer, den Lessing im Laokoon oft erwähnt.

[2] Joseph Addison (1672—1719), ein englischer Staatsmann und Dichter.

[3] non liquet — es ist nicht klar.

[4] Giovanni Battista Casanova (1722—1795), Bruder des berühmten Abenteurers, Direktor der Akademie in Dresden, zeichnete für Winckelmann alle Platten zu seinen Monumenti antichi und schrieb einen Kursus der theoretischen Malerei.

und auch von ihm gezeichnet. Er stellt eine Furie vor, und ich habe ihn meinem Buche beigefügt, um Herrn Lessing zu überzeugen, daß die alten Künstler wirklich Furien gebildet haben, welches er leugnet."

Welches er leugnet! Als ob ich es so schlechterdings, so völlig ohne alle Ausnahme geleugnet hätte, daß ich durch das erste das beste Beispiel widerlegt werden könnte! Er stellt eine Furie vor, dieser Stein! — Ganz gewiß? Ich erkenne bloß einen Kopf im Profil mit wildem, auffliegendem Haare zweideutigen Geschlechts. Muß ein solcher Kopf notwendig der Kopf einer Furie sein? Der Ausdruck des Gesichts, wird Herr Klotz sagen, macht ihn dazu. Auch dieser Ausdruck ist sehr zweideutig; ich finde mehr Verachtung, als Wut darin.

Doch es mag eine Furie sein. Was mehr? Was liegt mir daran? Wäre es doch eine Furie auf einem geschnittenen Steine; und die geschnittenen Steine habe ich ausdrücklich ausgenommen.

Ausdrücklich ausgenommen? Ausdrücklich; denn es war mir gar nichts Unbekanntes, daß man auf geschnittenen Steinen Furien und Furienköpfe sehen wollen.

Sie können dieses kaum glauben, mein Freund, und fragen, wie es bei dieser Ausnahme dem ungeachtet Herrn Klotz einfallen können, mich mit einem geschnittenen Steine zu widerlegen?

Ja das frag' ich Sie! Lesen Sie indes nur die Stellen meines Laokoon. —

---

Vergessen hatte Herr Klotz meine Einschränkungen wohl nicht, aber er verschwieg sie seinem Leser mit Fleiß. Und er mußte wohl; denn allerdings würde es ein wenig kindisch geklungen haben, wenn er aufrichtig genug gewesen wäre zu schreiben: „Ungeachtet Lessing, wenn er behauptet, daß die alten Artisten keine Furien gebildet, die geschnittenen

Steine ausnimmt, so will ich ihn dennoch mit einem geschnittenen Steine augenscheinlich hier widerlegen." Lieber also schlechtweg: Lessing leugnet gebildete[1] Furien; hier ist eine!

Ich weiß wohl, daß meine Assertion[2] von den Furien mehrere befremdet hat. Das Allgemeine scheint uns in allen Anmerkungen anstößig zu sein. Kaum hören wir eine Verneinung oder Bejahung dieser Art, sogleich zieht unsere Einbildungskraft dagegen zu Felde; und selten oder nie wird es ihr mißlingen, einzelne Fälle und Dinge dagegen aufzutreiben. Aber nur der Einfältigere wird sich bereden, daß durch diese einzelne Ausnahmen der allgemeine Satz wahr zu sein aufhöre. Der Verständigere untersucht die Ausnahmen, und wenn er findet, daß sie aus der Kollision[3] mit einem andern allgemeinen Satze entspringen, so erkennt er sie für Bestätigungen beider.

Der Mythologist[4] hatte es längst vor mir angemerkt, daß man auf alten Denkmälern wenig oder nichts von Abbildungen der Furien finde. Was der Mythologist aber dem bloßen Zufalle zuschrieb, glaubte ich aus einem Grundsatze der Kunst herleiten zu dürfen. Der Artist soll nur das Schöne zu bilden *wählen*; folglich wird der alte Artist, der dem Schönen so vorzüglich treu blieb, keine Furien zu bilden *gewählt* haben; und daher der Mangel ihrer Abbildungen.

Aber eben der Artist, welcher nur das Schöne zu bilden wählen sollte, muß alles bilden *können*. Wen verleitet sein Können nicht öfters über sein Sollen hinaus? Zudem arbeitet der Artist meistens für andere, von denen er nicht fordern kann, daß sie seiner Geschicklichkeit sich nur zur höchsten Bestimmung der Kunst bedienen sollen, solange

---

[1] *gebildete Furien* — bildlich dargestellte Furien.
[2] *Assertion* — Behauptung.
[3] *Kollision* — Widerstreit.
[4] *Mythologist* — Schriftsteller über antike Mythologie.

es noch mehr Dinge giebt, zu welchen sie ihnen gleichfalls nützlich sein kann. Und folglich? Folglich ist es moralisch unmöglich, daß es keinem Menschen vor Alters sollte eingefallen sein, eine Furie zu bilden oder sich bilden zu lassen. Es hat vielen einfallen können und ist vielen eingefallen.

Leugne ich dieses, wenn ich jenes behaupte? Nur der Antiquar,[1] der nichts als Antiquar ist, dem es an jedem Funken von Philosophie fehlt, kann mich so verstehen.

Ich that alles, was ich thun konnte, diesem Mißverständnisse vorzubauen. Ich schlug vor, den Namen der Kunstwerke nicht allen Antiken ohne Unterschied zu geben, sondern nur denen, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. „Macht man, schrieb ich,* keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig miteinander im Streit liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler als Handarbeiter. Es wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben u. s. w."

Das ist keine jetzt ersonnene Ausflucht, da ich mich in die Enge getrieben sehe; das schrieb ich schon damals, als mir noch niemand widersprach; das schrieb ich, um allen eiteln das rechte Ziel verfehlenden Widersprüchen vorzu-

* Laokoon S. 68.

[1] Antiquar — Altertumskenner, Altertumsforscher.

kommen;[1] aber was kümmert das Herrn Klotz und seinesgleichen? Er thut dennoch gerade das, was ich verbeten; um zu zeigen, daß er ein paar armselige Beispiele mehr weiß, als ich wissen mag. Ich gönne ihm diesen Vorzug recht gern; es sei aber, daß ich sie gekannt oder nicht gekannt habe, sie haben ihre Abfertigung mit der ganzen Klasse erhalten, in die sie gehören.

Wenn Herr Klotz noch erst den Unterschied bestritten hätte, den ich unter den Antiken zu machen vorschlage! Aber stillschweigend diesen Unterschied zugeben, und nur immer mit einzelnen Beispielen auf mich einstürmen, die nach diesem Unterschiede von gar keiner Folge für mich sind; wahrlich, das ist eine Art zu streiten — eine Art, für die ich gar kein Beiwort weiß.

Als ich behauptete, daß die alten Artisten keine Furien gebildet, fügte ich unmittelbar hinzu:* „Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind." Dem ungeachtet kömmt Herr Klotz, mich zu widerlegen, mit ein paar Münzen aufgezogen, auf welchen Caylus Furien bemerkt habe. Ich kannte dergleichen Münzen schon selbst; was liegt an der Mehrheit?

Die Figuren auf den Münzen, sagte ich, gehören vornehmlich zur Bildersprache. Aber nicht allein; die geschnittenen Steine gehören wegen ihres Gebrauchs als Siegel gleichfalls dahin.** Wenn wir also auf geschnittenen Steinen Furien zu sehen glauben, so sind wir berechtigt, sie mehr für eigensinnige[2] Symbola[3] der Besitzer, als für freiwillige

* Laokoon S. 14.
** Laokoon S. 69.

[1] vorzukommen — besser zuvorzukommen.
[2] eigensinnig ist hier in wörtlicher Bedeutung: nach ihrem (der Besitzer) eigenem Sinne, zu verstehen.
[3] Symbola — Wahrzeichen, Sinnbilder.

Werke der Künstler zu halten. Ich kannte dergleichen Steine; aber Herr Klotz kennt einen mehr! Ei, welche Freude! So freut sich ein Kind, das bunte Kiesel am Ufer findet, und einen nach dem andern mit Jauchzen der Mutter in den Schoß bringt; die Mutter lächelt und schüttet sie, wenn das Kind nun müde ist, alle mit eins[1] wieder in den Sand.

---

Noch hundert solche Steine, noch hundert solche Münzen, und meine Meinung bleibt, wie sie war. Es ist vergebens, die Einschränkungen, die ich ihr selbst gesetzt, zu Widerlegungen machen zu wollen.

Aber Herr Riedel, wie Herr Klotz sagt,* soll bereits diese meine Meinung mit guten Gründen widerlegt haben.

Ich habe Herrn Riedel[2] aus seinem Buche als einen jungen Mann kennen lernen, der einen trefflichen Denker verspricht; verspricht, indem er sich in vielen Stücken bereits als einen solchen zeigt. Ich traue ihm zu, daß er in den folgenden Teilen ganz Wort halten wird, wo er auf Materien stoßen muß, in welchen er weniger vorgearbeitet findet.

Doch hier habe ich ihn nicht zu loben, sondern auf seine Widerlegung zu merken.

Er gedenkt meiner Assertion von den Furien an zwei Orten.[3] An dem ersteren** giebt er ihr völligen Beifall. Er nimmt sich sogar ihrer gegen Herrn Klotz selbst an, indem er hinzusetzt: „Herr Klotz hat zwar unter den alten Denkmälern der Kunst Furien gefunden.*** Allein Herr

* S. 242.
** Theorie der schönen Künste und Wissenschaften S. 45.
*** S. Acta litter. Vol. III. p. 289.

---

[1] mit eins — mit einem Male, auf einmal.
[2] Justus Friedr. Riedel, (1742—1785) war Professor in Erfurt, schloß sich eng an Klotz an und suchte durch ihn emporzukommen. Er schrieb eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, von der jedoch nur ein Teil erschienen ist.
[3] Ort — Stelle.

Lessing hat schon diejenigen Figuren ausgenommen, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, und von dieser Art scheinen die Beispiele des Herrn Klotz zu sein."

Diese Stelle führt Herr Klotz sehr weislich nicht an. Er durfte sie vielleicht auch nicht anführen, wenn es wahr ist, daß Herr Riedel an der zweiten völlig anderen Sinnes geworden.

Sie lautet so:* „Herr Lessing behauptet, daß die alten Künstler keine Furien gebildet, welches ich selbst oben zugegeben habe. Jetzt muß ich ihm, nachdem ich eine kleine Entdeckung gemacht habe, widersprechen, aber aus einem andern Grunde, als Herr Klotz. Es ist hier Herrn Lessing eben das begegnet, was er von Hrn. Winckelmann sagt: er ist durch Junius[1] verführt worden. Vermutlich hat er, in dem Register der alten Kunstwerke, unter dem Titel Furien gesucht und nichts gefunden. Ich schlage nach, Eumenides; und finde, daß Scopas[2] deren zwei und Calos[3] die dritte zu Athen gebildet. Man kann den Beweis in Clemens Alexandrinus[4] selbst nachlesen."

Ich wundere mich nicht, daß Herrn Riedel die kleine Entdeckung, wie er sie selbst nennt, so glücklich geschienen, daß er geglaubt, seinen Beifall zurücknehmen zu müssen. Aber ich werde mich wundern, wenn er das, was ich dagegen zu sagen habe, nicht auch ein wenig glücklich findet.

* S. 136.

[1] Franz Junius schrieb 1637 drei Bücher de pictura veterum, ein lange Zeit für die Archäologen unentbehrliches Werk.

[2] Skopas, der berühmte griechische Bildhauer aus Samos lebte um 370 v. Chr. in Athen.

[3] Kalos richtiger Kalamis ist ein griechischer Bildhauer in der Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. Pausanias sah von ihm in Athen eine Venus und eine Sosandra.

[4] Clemens Alexandrinus ist der bekannte christliche Philosoph des zweiten Jahrh. n. Chr.

Vorläufig muß ich ihn versichern, daß ich nicht durch Junius verführt worden. Denn ich erinnere mich überhaupt nicht, Junius der Furien wegen nachgeschlagen zu haben. Nicht weil in dieses Schriftstellers Verzeichnisse der alten Kunstwerke unter dem Titel Furien keiner Furien gedacht wird, sondern weil ich die schon erwähnte Bemerkung der Mythologisten, namentlich des Bannier,*[1] im Kopfe hatte, daß sich gegenwärtig keine alten Abbildungen von diesen Göttinnen fänden: kam ich auf den Gedanken, daß vielleicht die alten Artisten dergleichen nie gemacht, und ward in diesem Gedanken durch die Beispiele selbst bestärkt, die bei dem ersten Anblicke dagegen zu sein scheinen.

Hätte ich Junius nachgeschlagen, so hätte mir sehr leicht begegnen können, was Herr Riedel vermutet, sehr leicht aber auch nicht; denn daß die Furien mehr als einen Namen haben, ist ja so gar unbekannt nicht. Und gesetzt, es wäre mir nicht begegnet; gesetzt, ich wäre auf die Furien gestoßen, die Herr Riedel darin gefunden: was mehr? Würde ich meine Meinung ebenso geschwind zurückgenommen haben, als er seinen Beifall? Gewiß nicht.

Der ganze Zusammenhang bei Clemens Alexandrinus zeigt es, daß er von Statuen redet, die der Verehrung gewidmet waren und in ihren Tempeln standen. Da nun Herr Riedel gegen meine Ausnahme aller mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehörigen Figuren nichts zu erinnern hatte; da er selbst urteilte, daß eben wegen dieser Ausnahme die von Herrn Klotz gegen mich angeführten Beispiele in keine Betrachtung kämen: wie konnte es Herrn Riedel nicht einfallen, daß keine Figuren gerade mehr zur

* Nous n'avons point à présent de figures antiques de ces Déesses. Mémoires de l'Acad. des Inscr. T. V. p. 43.

---

[1] Antoine Bannier (1673—1741) schrieb la Mythologie et les fables expliquées par l'histoire.

Bildersprache gehören, als eben die, welche der Anbetung öffentlich aufgestellt waren?

Nicht genug, daß ich in einem eigenen Abschnitte meines Laokoon ausdrücklich hierauf dringe; ich gedenke sogar insbesondere der Statuen, welche die Furien in ihren Tempeln nicht anders als gehabt haben könnten; ich führe namentlich die in dem Tempel zu Cerynea[1] an. Aber auch diese statt aller; denn was hätte es helfen können, wenn ich einen Tempel nach dem andern durchgegangen wäre? Was ich von den Statuen des einen sagte, hätte ich von den Statuen aller sagen müssen.

Und also, dächte ich, wäre dem Einwurfe des Herrn Riedel genugsam begegnet, wenn ich ihm antwortete: die Furien, die Sie mir entgegensetzen, gehören zu den Kunstwerken nicht, von welchen ich rede; es sind Werke, wie sie die Religion befohlen hatte, die bei den sinnlichen Vorstellungen, welche sie der Kunst aufgiebt, mehr auf das Bedeutende, als auf das Schöne zu sehen pflegt.

Doch ich habe noch etwas Wichtigeres zu erwidern. Die Furien von Scopas und Calos,* die Junius Herrn Riedel bei Clemens Alexandrinus nachwies, sind unstreitig die, welche in ihrem Tempel zu Athen standen, und von welchen Pausanias ausdrücklich versichert,** daß sie durchaus nichts Schreckliches, *οὐδεν φοβερον*, an sich gehabt. Nun sage mir Herr Riedel, ob Furien, welche nichts von Furien an sich haben, solche Furien sind, deren Abbildung ich auf

* Bei Herrn Riedel heißt er Calas. Ein unstreitiger Druckfehler; so wie in der Citation des Clemens p. 47 anstatt 41. (Aber wenn Herr Klotz nicht bloß an einem Orte, nicht bloß in einem und eben demselben Buche, immer und ewig Zeuxes schreibt: so scheint es wohl etwas mehr als ein Druckfehler zu sein, und er kann es nicht übel nehmen, wenn man ihn beiläufig erinnert, daß dieser Maler nicht Zeuxes, sondern Zeuxis geheißen.)

** Lib. I. cap. 28. p. 68. Edit. Kuh.

[1] Ceryneia ist eine Stadt in Arkadien, die Pausanias in seiner Reisebeschreibung erwähnt.

die alten Artisten nicht will kommen lassen? Ich schreibe im Laokoon: „Wut und Verzweiflung schändeten keines von ihren Werken; ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.“ Aus der unmittelbaren Verbindung dieser zwei Sätze ist es ja wohl klar, was für Furien ich meine; Furien, die in jedem Gesichtszuge, in Stellung und Gebärden verraten, was sie sein sollen. Waren die Furien des Scopas und Calos dieser Art? Es waren Furien und waren auch keine; sie stellten die Göttinnen der Rache vor, aber nicht so vor, wie wir sie jetzt bei dem Namen der Furien denken.

Sie bestärken also meinen Satz vielmehr, als daß sie ihn im geringsten zweifelhaft machen sollten. Denn wenn die Alten auch nicht einmal an ihren gottesdienstlichen Vorstellungen, da, wo das Bedeutende ihnen mehr galt, als das Schöne, wenn sie auch nicht einmal da duldeten, wenigstens nicht verlangten, daß die Göttinnen der Rache durch die häßlichen, schändenden Kennzeichen des menschlichen Affekts entstellt und erniedrigt würden: was sollte ihre Artisten, die in willkürlichen Werken den Ausdruck der Schönheit stets unterordneten, zu so scheußlichen Fratzengesichtern haben verleiten können? Selbst die Hetrurischen Künstler, die der Schönheit weit weniger opferten als die Griechischen, wenn sie Furien bilden mußten, bildeten sie nicht als Furien; wie ich an einer Urne bei Gorius[1] gezeigt habe, von welcher ich schon damals anmerkte, daß sie den Worten, aber nicht dem Geiste meiner Assertion widerspreche.

Ich darf es nicht bergen,[2] daß es Herr Klotz selbst ist, welcher mir die unschrecklichen Furien zu Athen nach-

---

[1] Gorius — Gori † 1758 gab die toskanischen Inschriften heraus. Sein Museum etruscum sollte alle altetruskischen Denkmäler enthalten.

[2] nicht bergen — nicht verhehlen.

gewiesen.* Sie schwebten mir in den Gedanken, aber im Nachschlagen geriet ich auf die zu Cerynea.

Und nun, was meinen Sie, mein Freund? Sie sehen, Herr Riedel widerlegt die Einwürfe des Herrn Klotz, und Herr Klotz giebt mir Waffen wider Herrn Riedel. Sie dringen von entgegengesetzten Seiten in mich; beide wollen mich umstürzen; aber da ich dem einen gerade dahin fallen soll, wo mich der andere nicht will hinfallen lassen, so heben sich ihre Kräfte gegen einander auf, und ich bleibe stehen. Ich dächte, ich schiede gänzlich aus, so liegen sie einander selbst in den Haaren. Doch dafür werden sie sich wohl hüten. Vielmehr sehe ich sie schon im voraus in ihrer Deutschen Bibliothek [1] so nahe zusammenrücken, daß ich doch kippen [2] muß, ich mag wollen oder nicht; geben Sie nur acht!

---

## Über Perspektive bei den Alten.[3]

Ich denke nicht, daß ich mir zu viel herausnehme, wenn ich mich auch noch an einem Orte von Herrn Klotz gemeint glaube, wo er mich nicht nennt; denn er nennt mich dafür anderwärts, wo er den nämlichen Kampf kämpft.

Er will durchaus nicht leiden, daß man den alten Artisten die Perspektive[4] abspricht.

Im Laokoon hatte ich es gethan, obschon gar nicht in

* Acta litt. Vol. III. Pars III. p. 289.

---

[1] Deutsche Bibliothek — Klotz begann die kritische Zeitschrift: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften im Jahre 1767.

[2] kippen, — das Übergewicht auf einer Seite bekommen und fallen.

[3] Briefe antiquarischen Inhalts 9.—12. Brief.

[4] Perspektive — richtige Zeichnung eines Gegenstandes, wie er dem Gesichte erscheint.

der Absicht, wie Perrault[1] und andere, denen es damit auf die Verkleinerung der Alten angesehen ist. Doch da Herr Klotz mich so selten verstanden, wie konnte ich verlangen, daß er mich hier erraten sollte? Er warf mich also mit den Perraults in eine Klasse, und nahm sich in seinem Beitrage zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen* der Alten gegen mich an, die es wahrhaftig nie nötig haben, daß man sich ihrer gegen mich annimmt.

Seitdem hat er neue Hilfsvölker angeworben, mit denen er in seinem Buche von geschnittenen Steinen**[2] zum zweiten auf dem Plane erscheint. „Mein Eifer," sagt er, „für den Ruhm der Alten, denen ich große Dankbarkeit schuldig zu sein glaube, erlaubt mir nicht, eine Anmerkung hier zu unterdrücken." Und diese Anmerkung läuft dahin aus, daß nunmehr durch Einen geschnittenen Stein aus Tausenden, durch eine gewisse Abhandlung des Grafen Caylus und durch eine bisher unbemerkte Stelle des Philostratus der Alten ihre Kenntnis und Ausübung der Perspektive außer allem Zweifel gesetzt sei.

Ich wünschte sehr, daß sich der Eifer des Herrn Klotz für den Ruhm der Alten mehr auf Einsicht, als auf Dankbarkeit gründen möchte! Die Dankbarkeit ist eine schöne Tugend, aber ohne ein feines Gefühl dringt sie dem Wohlthäter oft Dinge auf, die er nicht haben mag, und wobei er sich besser befindet, sie nicht zu haben, als zu haben. Meinem Bedünken nach ist die Dankbarkeit des Herrn Klotz

* S. 118.
** S. 92.

[1] Charles Perrault (1628—1673) versuchte in seiner Parallèle des anciens et modernes die Alten gegenüber dem Modernen herabzusetzen.

[2] Vollständig lautet der Titel: Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke.

gänzlich in diesem Falle. Doch davon an einem andern Orte. Jetzt lassen Sie uns sehen, was Herr Klotz von der Perspektive überhaupt weiß, und mit welchen ihm eigenen Gründen er sie den Alten zusprechen zu müssen glaubt.

Herr Klotz erklärt die Perspektive, insofern sie in dem Künstler ist, durch die „Geschicklichkeit,* die Gegenstände auf einer Oberfläche so vorzustellen, wie sie sich unserm Auge in einem gewissen Abstande zeigen“. Diese Erklärung ist von Wort zu Wort aus dem deutschen Pernety[1] abgeschrieben, welches das abgeschmackte Oberfläche beweist. Fläche ist für die Malerei Fläche, sie mag oben, oder unten, oder auf der Seite sein.

Doch abgeschrieben oder nicht abgeschrieben, wenn sie nur richtig ist. — Richtig ist die Erklärung allerdings; aber dabei viel zu weitläuftig, als daß sie bei Entscheidung der vorhabenden Streitsache im geringsten zu brauchen sei. Denn ist die Perspektive weiter nichts als die Wissenschaft, Gegenstände auf einer Fläche so vorzustellen, wie sie sich in einem gewissen Abstande unserm Auge zeigen: so ist die Perspektive kein Teil der Zeichenkunst, sondern die Zeichenkunst selbst. Was thut die Zeichenkunst anders, was thut sie im geringsten mehr, als was nach dieser Erklärung die Perspektive thut? Auch sie stellt die Gegenstände auf einer Fläche vor; auch sie stellt sie vor, nicht wie sie sind, sondern wie sie dem Auge erscheinen, und ihm in einem gewissen Abstande erscheinen. Folglich kann sie nie ohne Perspektive sein, und das geringste, was der Zeichner vorstellt, kann er nicht anders als perspektivisch vorstellen.

Den Alten in diesem Verstande die Perspektive ab-

---

* Beitrag zur Gesch. der Kunst aus Münzen S. 178.

---

[1] Der deutsche Pernety — gemeint ist die Übersetzung des Werkes: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure von Antoine Joseph Pernety (1716—1801).

sprechen, würde wahrer Unsinn sein. Denn es würde ihnen nicht die Perspektive, sondern die ganze Zeichenkunst absprechen heißen, in der sie so große Meister waren.

Das hat niemanden einkommen[1] können. Sondern wenn man den Alten die Perspektive streitig macht, so geschieht es in dem engern Verstande, in welchem die Künstler dieses Wort nehmen. Die Künstler aber verstehen darunter die Wissenschaft, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raums, in welchem sie sich befinden, so vorzustellen, wie diese Gegenstände, auf verschiedene Plane des Raums verstreut, mit samt dem Raume dem Auge aus einem und ebendemselben Standorte erscheinen würden.

Diese Erklärung ist mit jener im Grunde eins, nur daß jene, die mathematische, sich auf einen einzelnen Gegenstand bezieht, diese aber auf mehrere geht, welche zusammen aus dem nämlichen Gesichtspunkte, jedoch in verschiedener Entfernung von diesem gemeinschaftlichen Gesichtspunkte, betrachtet werden. Nach jener können einzelne Teile in einem Gemälde vollkommen perspektivisch sein, ohne daß es nach dieser das ganze Gemälde ist, indem es ihm an der Einheit des Gesichtspunktes fehlt und die verschiedenen Teile desselben verschiedene Gesichtspunkte haben.

Herr Klotz scheint von diesem Fehler gar nichts zu verstehen. Er spricht nur immer von der verhältnismäßigen Verkleinerung der Figuren und der Verminderung der Tinten[2] und bildet sich ein, daß damit in der Perspektive alles gethan sei. Aber er sollte wissen, daß ein Gemälde beide diese Stücke gut genug haben und dennoch sehr unperspektivisch sein kann.

Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, sage

---

[1] einkommen — einfallen.
[2] Tinten — Färbung eines Gemäldes.

ich im Laokoon,* daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Ich brauche also diese Beobachtung den alten Artisten gar nicht abzusprechen; die Natur lehrt sie; ja, es würde mir unbegreiflich sein, wenn nicht gleich die allerersten darauf gefallen wären. Ob sie aber die mathematische Genauigkeit dabei angebracht, die wir bei unsern auch sehr mittelmäßigen Malern gewohnt sind, ob sie sich nicht mit einem ungefähren Augenmaße begnügt, das ist eine andere Frage, die durch bloße Schriftstellen zum Besten der Alten nicht entschieden werden kann, besonders da so unzählige alte Kunstwerke einer solchen Entscheidung keineswegs günstig sind.

Ebenso natürlich ist eine etwaige Verminderung der Tinten; denn eben die tägliche Erfahrung, welche uns lehrt, daß ein Ding in der Entfernung kleiner erscheint, lehrt uns auch, daß die Farben der entfernten Dinge immer mehr und mehr ermatten und schwinden, in einander verfließen und in einander sich verwandeln. Folglich können und müssen die alten Gemälde auch hiervon gezeigt haben; und die, welche ungleich mehr als andere davon zeigten, werden mehr als andere deshalb sein gepriesen worden.

Dieses beantwortet die Frage des Herrn Klotz: „Konnten die alten Schriftsteller von einer Sache reden, die nicht da war, und eine Eigenschaft an einem Gemälde rühmen, die niemand sah?" Sie lobten, was sie sahen; daß sie aber etwas sahen, was auch wir sehr lobenswürdig finden würden, beweist ihr Lob nicht.

Doch indes zugegeben, daß die alten Gemälde in beiden Stücken ebenso vollkommen waren, als die besten Gemälde neuerer Zeit: waren sie darum auch ebenso perspektivisch? Konnten sie den Fehler darum nicht haben, von dem ich sage, daß Herr Klotz nichts verstehen muß?

* S. 123.

Er sieht es nicht gern,* daß man sich bei dieser Streitigkeit immer auf die Herkulanischen Gemälde[1] beruft. — In seinem Tone zu bleiben; ob er mir schon freilich so wohl nicht lassen wird, — ich sehe es auch nicht gern. Aber unser beider nicht gern Sehen hat ganz verschiedene Ursachen. Herr Klotz sieht es nicht gern, weil unstreitig der blühende Zeitpunkt der Kunst vorbei war, als die Herkulanischen Gemälde verfertigt wurden; und ich sehe es nicht gern, weil, obschon dieser Zeitpunkt vorbei war, dennoch die Meister der Herkulanischen Gemälde von der Perspektive gar wohl mehr verstehen konnten, als die Meister aus jenem Zeitpunkte, an den wir vornehmlich denken, wenn wir von der Kunst der Alten sprechen. Denn die Perspektive ist keine Sache des Genies; sie beruht auf Regeln und Handgriffen, die, wenn sie einmal festgesetzt und bekannt sind, der Stümper ebenso leicht befolgen und ausüben kann, als das größte Genie.

Aber wenn es Herr Klotz nicht gern sieht, daß wir uns auf die Herkulanischen Gemälde berufen: auf welche will er denn, daß wir uns berufen sollen? Aus dem blühenden Zeitpunkte der Kunst ist schlechterdings kein einziges von den noch vorhandenen alten Gemälden. Wir müssen also diese überhaupt aufgeben und uns auf die Beschreibungen einschränken, die wir in den Schriften der Alten von einigen der berühmtesten Stücke aus diesem Zeitpunkte finden.

Ich wählte hierzu im Laokoon die Beschreibungen des

---

* S. 96.

---

[1] Herkulanische Gemälde — Aus Herkulanum hatte man zwei größere aus den Nischen eines Tempels genommene Gemälde in dem 1757 begonnenen Prachtwerke Le antichita di Erkolana veröffentlicht. Von denselben stellte eines den Theseus und den Minotaurus, das andere den Telephos und Herkules dar. Wahrscheinlich meint Lessing diese Gemälde.

Pausanias von den zwei großen Gemälden des Polygnotus in der Lesche zu Delphi und urteilte, daß diese offenbar ohne alle Perspektive gewesen. „Eines derselben," höre ich von Herrn Klotz,* „soll zu unsern Tagen gleichsam wieder neu sein geschaffen worden." Ich weiß nicht, welches; von dem Werke, auf das er mich verweist, habe ich nur die ersten Bände, und ich befinde mich gerade an einem Orte, wo ich wenig andere Bücher brauchen kann, als die ich selbst besitze. Aber es sei das eine oder das andere: wenn es in der neuen Schöpfung Perspektive bekommen hat, so ist es sicherlich nicht das Gemälde des Polygnotus, sondern ein Gemälde ungefähr des nämlichen Vorwurfs.

Der Hauptfehler, welcher sich in diesen Gemälden des Polygnotus wider die Perspektive fand, ist klar und unwidersprechlich. Um sich Platz für so viele Figuren zu machen, hatte Polygnotus einen sehr hohen Gesichtspunkt angenommen, aus welchem der ganze weite Raum vom Ufer, wo das Schiff des Menelaus liegt, bis hinein in die verheerte Stadt zu übersehen sei. Aber dieser Gesichtspunkt war bloß für die Grundfläche, ohne es zugleich mit für die Figuren zu sein. Denn weil aus einem so hohen Gesichtspunkte besonders die Figuren des Vordergrundes von oben herab sehr verkürzt und verschoben hätten erscheinen müssen, wodurch alle Schönheit und ein großer Teil des wahren Ausdrucks verloren gegangen wäre, so ging er davon ab, und zeichnete die Figuren aus dem natürlichen, ihrer Höhe ungefähr gleichen Gesichtspunkte. Ja auch diesen behielt er nicht, nach Maßgebung der vordern Figuren, für alle die entfernteren Figuren gleich und einerlei. Denn da, zufolge der aus einem sehr hohen Gesichtspunkte genommenen Grundfläche, die Figuren, welche hintereinander stehen sollten, übereinander zu stehen kamen (welches beim Pausanias aus dem öftern ἄνωθεν, ἄνω-

* S. 140.

τερω und dergleichen erhellt), so würden diese entfernter oder höher stehende Figuren, wenn er sie aus dem Gesichtspunkte der Figuren des Vordergrundes hätte zeichnen wollen, von unten hinauf verschoben und verkürzt werden müssen, welches der Grundfläche das Ansehen einer bergan laufenden Fläche gegeben hätte, da es doch nur eine perspektivisch verlängerte Fläche sein sollte. Folglich mußte er für jede Figur, für jede Gruppe von Figuren einen neuen, ihrer besondern natürlichen Höhe gleichen Gesichtspunkt annehmen; das ist, er zeichnete sie alle so, als ob wir gerade vor ihnen stünden, da wir sie doch alle von oben herab sehen sollten.

Es ist schwer, sich in dergleichen Dingen verständlich auszudrücken, ohne wortreich zu werden. Man kann aber auch noch so wortreich sein, und gewisse Leute werden uns doch nicht verstehen; solche nämlich, denen es an den ersten Begriffen der Sache, wovon die Rede ist, fehlt. Und an diesen fehlt es dem Herrn Klotz in der Perspektive gänzlich, denn er versteht sich ja auch nicht einmal auf ihre Terminologie.[1]

„Die gewöhnliche Perspektive der Alten", sagt er, „ist die von uns sogenannte Militarperspektive von oben herein." — Nicht jede Perspektive von oben herein ist Militarperspektive. Bei dieser werden zugleich die wahren Maße der Gegenstände überall beibehalten, und nichts wird nach Erfordernis der Entfernung verkleinert. Folglich ist die Militarperspektive eigentlich gar keine Perspektive, sondern ein bloßes technisches Hilfsmittel, gewisse Dinge vors Auge zu bringen, die aus einem niedrigen Gesichtspunkt nicht zu sehen sein würden, und sie so vors Auge zu bringen, wie sie wirklich sind, nicht wie sie ihm bloß erscheinen.

---

[1] Terminologie — die Lehre von den gebräuchlichen Kunstwörtern einer Wissenschaft.

In diesem Verstande also von den Alten sagen, daß ihre gewöhnliche Perspektive die Militarperspektive gewesen, heißt ihnen in den gewöhnlichen Fällen schlechterdings alle Perspektive absprechen. Nur diejenige Perspektive aus einem hohen Gesichtspunkte ist wahre Perspektive, die alles und jedes nach Maßgebung der Höhe und Entfernung dieses Gesichtspunkts verkleinert, verkürzt und verschiebt, welches die Militarperspektive aber nicht thut, und welches auch in den Gemälden des Polygnotus nicht geschehen war.

Ebensowenig wird es in den Münzen geschehen sein, welche Herr Klotz zum Beweise anführt, wie gut sich die Alten auf die von ihm so genannte Militarperspektive verstanden! Ich mag mir nicht einmal die Mühe nehmen, sie nachzusehen. Gleichwohl darf er in dem ihm eigenen Tone hinzusetzen: „Sollten diese Zeugnisse nicht einmal die ewigen Anklagen der Alten wegen der Unwissenheit der Perspektive vermindern?“ Allerdings sollten sie nicht, sondern Herr Klotz sollte erst lernen, was Perspektive sei, ehe er einen so entscheidenden Ton sich anmaßt.

„Die Alten,“ fährt er fort, „haben zugleich den Plan von ihren Gebäuden gewiesen, und wenn sie den Augenpunkt sehr scharf hätten nehmen wollen, so würden sie ein allzu hohes Relief[1] gebraucht haben. Hätten sie das Relief flach gehalten, so würde die Münze ohne Geschmack, gotisch[2] oder nach der Art unserer neuen Münzen ausgefallen sein.“

O schön! o schön! Kauderwelscher[3] könnte Crispin[4] in der Komödie, wenn er sich für einen Maler ausgiebt, die Kunstwörter nicht unter einander werfen, als hier ge-

---

[1] Relief — erhabene Arbeit, Hochbild.

[2] gotisch — hier wieder im tadelnden Sinne, schnörkelhaft, ohne Geschmack.

[3] Kauderwelsch — unverständliches Geschwätz.

[4] Crispin ist der tölpelhafte Bediente in dem ältern französischen Lustspiel.

schehen ist. — „Die Alten haben zugleich den Plan von ihren Gebäuden gewiesen.“ Wie zugleich? Zugleich mit den Außenseiten? Wie machten sie das? Zeichneten sie, wie wir in unsern architektonischen Rissen, etwa den Grundriß neben die Façade?[1] Oder wie? — „Wenn sie den Augenpunkt zu scharf hätten nehmen wollen;“ — Was heißt das, den Augenpunkt zu scharf nehmen? Heißt das, sich zu scharf an die Einheit des Augenpunkts halten? Oder was heißt es? — „so würden sie ein allzu hohes Relief gebraucht haben.“ Was hat der Augenpunkt mit dem Relief zu thun? Bestimmt der Augenpunkt, wie hoch oder wie flach das Relief sein soll? — „Hätten sie das Relief flach gehalten;“ — Nun, was denn? was wäre alsdann geworden? — „so würde die Münze ohne Geschmack, gotisch oder nach der Art unserer neuen Münzen ausgefallen sein.“ O Logik und alle Musen! Ein Mann, der so schließen kann, untersteht sich von der Kunst zu schreiben? Also ist eine Münze von flachem Relief notwendig ohne Geschmack und gotisch? Also ist es nicht möglich, daß wir in einem flachen Relief ebensoviel erkennen können, als in einem hohen? Also kann in einem flachen Relief nicht ebensoviel, ja wohl noch mehr Kunst sein, als in einem hohen? O Logik und alle Musen! Der Mann hat läuten hören, aber nicht zusammenschlagen.[2] Weil man das hohe Relief auf Münzen vorzieht, aus Ursache, daß es Münzen sind, daß es Werke sind, die sich sehr abnutzen; weil man aus dieser Ursache das flache Relief an kursierenden Münzen mißbilligt, daraus schließt er, daß das flache Relief überhaupt ohne Geschmack und gotisch ist? O Logik und alle Musen!

---

[1] Façade — Vorderseite eines Gebäudes.
[2] ein bekanntes Sprichwort.

Ich sagte, daß ein Gemälde die verhältnismäßige Verkleinerung der Figuren und die Verminderung der Tinten gut genug haben und dennoch nicht perspektivisch sein könne, falls ihm die Einheit des Gesichtspunkts fehle.

Gut genug; Sie wissen, was man gut genug heißt. Lassen Sie mich mit diesem g u t g e n u g ja nicht mehr sagen, als ich sagen will. Gut genug, wenn man das recht Gute dagegen stellt, ist nicht viel mehr als ziemlich schlecht.

Denn wie in der Natur alle Phänomena[1] des Gesichts, die Erscheinung der Größe, die Erscheinung der Formen, die Erscheinung des Lichts und der Farben, und die daraus entspringende Erscheinung der Entfernung, unzertrennlich verbunden sind: so auch in der Malerei. Man kann in keiner den geringsten Fehler begehen, ohne daß sie nicht zugleich alle zweideutig und falsch werden.

Hatte das Gemälde des Polygnotus einen vielfachen Gesichtspunkt: so hatte es notwendig mehr Fehler gegen die Perspektive, oder vielmehr kein Stück derselben konnte seine eigentliche Richtigkeit haben; es konnte von allen[2] nur so etwas da sein, als genug war, ein ungelehrtes Auge zu befriedigen. Hier nenne ich es ein ungelehrtes Auge, an einem andern Orte werde ich es ein unverzärteltes Auge, ein Auge nennen, das noch nicht verwöhnt ist, sich durch den Mangel zufälliger Schönheiten in dem Genusse der wesentlichen stören zu lassen. Rätsel! wird Herr Klotz rufen. Ich mache keinen Anspruch mehr darauf, von ihm verstanden zu werden.

Ein vielfacher Gesichtspunkt hebt nicht allein die Einheit in der Erscheinung der Formen, sondern auch die Einheit der Beleuchtung schlechterdings auf. Was kann

---

[1] P h ä n o m e n — Erscheinung.
[2] v o n a l l e n — von allen Stücken der Perspektive.

aber, ohne Einheit der Beleuchtung, für eine perspektivische Behandlung der Tinten stattfinden? Die wahre gewiß nicht; und jede andere als diese ist im Grunde so gut als keine, ob sie schon immer auf den einigen Eindruck machen kann, der die wahre nirgends gesehen. In einem etwaigen Abfalle von Farben, in Ansehung ihrer Lebhaftigkeit und Reinigkeit, mochte die ganze Luftperspektive des Polygnotus bestehen.

Selbst die verhältnismäßige Verkleinerung der Figuren kann in dem Gemälde des Polygnotus nicht gewesen sein, sondern ungefähr so etwas ihr Ähnliches. Denn man erwäge den Raum von dem Ufer, wo die Flotte der Griechen lag, bis hinein in die verheerte Stadt, und urteile, von welcher kolossalischen Größe die Figuren des Vordergrundes angelegt sein müßten, wenn, nach den wahren perspektivischen Verhältnissen, die Figuren des hintersten Grundes im geringsten erkenntlich sein sollten.

Eben das hätte sich Moor fragen müssen, und er würde lieber von gar keiner Perspektive in dem allegorischen Gemälde des Cebes[1] gesprochen haben. Ich biete dem größten Zeichner Trotz, etwas daraus zu machen, was die Probe halte. Alle bisherige Versuche sind gerade so geraten, wie sie ungefähr Kinder befriedigen können. Der erträglichste ist der von dem jüngern Merian,[2] welcher ganz von den Worten des Cebes abging, indem er die verschiedenen Umzäunungen in einen schroffen Felsen mit ebenso vielen Absätzen verwandelte, und dennoch nichts Perspektivisches herausbringen konnte. Seine Figuren ver-

---

[1] Cebes ein Schüler des Sokrates hat einen philosophischen Dialog: *Πίναξ* das Gemälde geschrieben.

[2] dem jüngern Merian — Hier ist Lessing ein Versehen begegnet. Die Tabula Cebetis, continens totius vitae humanae descriptionem ist von dem älteren Matthäus Merian (1593—1650) dem bekannten Kupferstecher.

jüngen sich von unten bis oben: aber perspektivisch? So wie sich die in dem Gemälde des Polygnotus mögen verjüngt haben, wo man, von dem Schiffe des Menelaus bis hinein in die Stadt, noch das Parderfell erkannte, welches Antenor über die Thüre seines Hauses zum Zeichen der Verschonung aufgehangen hatte.

---

Es würde eine sehr undankbare Arbeit sein, alle Stellen und Beispiele zu prüfen, die Herr Klotz zum Behuf seiner guten Meinung von der Perspektive der Alten dem Caylus abborgt oder aus den Schätzen seiner eigenen Belesenheit beizubringen vorgiebt. Nur von einigen ein Wort.

Was für eine perspektivische Anordnung kann Caylus in der Aldobrandinischen Hochzeit[1] gefunden haben? Sie hat höchstens keine Fehler gegen die Perspektive, weil sich der Meister keine Gelegenheit gemacht hatte, dergleichen zu begehen. Er hat alle seine Personen nach der Schnur neben einander gestellt; sie stehen alle auf einem und eben demselben Grunde; wenigstens nicht auf so verschiedenen Gründen, daß die geringste Verjüngung unter ihnen möglich wäre.

Das, was Plinius von dem Ochsen des Pausias[2] sagt, zu Perspektive machen, heißt mit dem Worte tändeln. Es war Perspektive in dem weitläuftigen Verstande, in welchem sie, wie ich schon erinnert, kein Mensch den Alten abgesprochen hat, noch absprechen kann.

---

[1] Die Aldobrandinische Hochzeit ist ein im Jahre 1606 in Rom gefundenes antikes Wandgemälde, eine Hochzeit darstellend. Anfangs im Besitze des Kardinal Aldobrandini befindet es sich jetzt in der Bibliothek des Vatikan.

[2] Der Ochse des Pausias — Pausias aus Sicyon im 4. Jahrh. v. Chr., malte verschiedene große Gemälde. Plinius 35, 126 beschreibt das im Portikus des Pompejus in Rom aufgestellte Stieropfer.

Lauter Wind, wenn Herr Klotz versichert, „daß Lucian[1] von der perspektivischen Anordnung in einem Gemälde des Zeuxis so weitläuftig rede, daß diese Stelle bei dieser Streitigkeit notwendig geprüft werden müsse!" Er nennt sie ungemein entscheidend, und sie entscheidet schlechterdings nichts. Ἀποτειναι τας γραμμας ἐς το ἐυθυτατον, was ist es anders, als ein korrekter Kontur?[2] was die ἀκριβης κρασις, die ἐυκαιρος ἐπιβολη των χρωματων anders, als die schickliche Verbindung und fleißige Verschmelzung der Lokalfarben? Das σκιασαι ἐς δεον ist die gute Verteilung von Licht und Schatten; mit einem Worte, das Helldunkle. Der λογος του μεγεθους ist nicht das Verhältnis der scheinbaren Größen, in Absicht der Entfernung, sondern das Verhältnis an Größe wirklich verschiedener Körper; namentlich in dem Gemälde, wovon die Rede ist, das Verhältnis der jungen Centauren gegen die alten. Die ἰσοτης των μερων προς το ὁλον, die ἁρμονια, ist das Ebenmaß der Teile zu dem Ganzen, der Glieder zu dem Körper, die Übereinstimmung des Verschiednen. Und nun frage ich: welches von diesen Stücken bezieht sich notwendig auf die Perspektive? Keines; jedes derselben ist ohne Unterschied allen Gemälden, auch denen, in welchen gar keine Perspektive angebracht worden, den Gemälden eines einzelnen Gegenstandes, dem bloßen Porträt, wenn es schön und vollkommen sein soll, unentbehrlich. Es sind Eigenschaften eines guten Gemäldes überhaupt, bei welchen das Perspektivische sein und nicht sein kann.

Mich dünkt sogar, es aus einem Zuge des Lucians selbst beweisen zu können, daß dieses Gemälde des Zeuxis

---

[1] Lucian ist der bekannte griechische Philosoph ca. 130 bis 200 n. Chr.

[2] Kontur — Umriß.

von der Seite der Perspektive sehr mangelhaft gewesen. Denn wenn er den alten Centaur beschreiben will, so sagt er: *ἀνω δε της ἐικονος, ὁιον ἀπο τινος σκοπης Ἱπποκενταυρος τις ἐπικυπτει γελων*: er sei oben an dem Bilde zu sehen gewesen, und habe sich schon da, gleichsam wie von einer Warte, gegen seine Jungen lachend herabgeneigt. Dieses gleichsam wie von einer Warte scheint mir nicht undeutlich anzuzeigen, daß Lucian selbst nicht gewiß gewesen, ob die Figur nur rückwärts oder auch zugleich höher gestanden. Ich glaube die Anordnungen der alten Basreliefs [1] zu erkennen, wo die hintersten Figuren immer über die vordersten wegsehen, nicht weil sie wirklich höher stehen, sondern bloß, weil sie weiter hinten zu stehen scheinen sollen. Jedoch will ich damit nicht sagen, daß die Stellung der Figuren, so wie sie Lucian beschreibt, nicht einer völlig richtig perspektivischen Behandlung fähig wäre, sondern ich will nur sagen, daß wenn Lucian eine dergleichen Behandlung vor sich gehabt hätte, er sich schwerlich darüber so dürfte ausgedrückt haben.

Endlich auf die bisher unbemerkte Stelle des Philostratus zu kommen: so weiß ich nicht, welches die größere Armseligkeit ist, sie eine bisher unbemerkte Stelle zu nennen, oder Perspektive in ihr finden zu wollen. Philostratus rühmt an den Gemälden des Zeuxis, des Polygnotus, des Euphranor, [2] *το ἐνσκιον*, die gute Schattierung, *το ἐνπνουν*, das Lebende, und *το ἐισεχον και ἐξεχον*, das Herausspringende und Zurückweichende. Was haben diese Eigenschaften mit der Perspektive zu thun? Sie können alle in einem Gemälde sein, wo gar keine Perspektive angebracht, wo sie mit den gröbsten Fehlern angebracht ist.

---

[1] Basrelief — wenig oder halberhabene Bildhauerarbeit.

[2] Euphranor ein Maler, Bildhauer, Bildschnitzer und Kunstschriftsteller um 350 v. Chr.

Sie beziehen sich insgesamt auf die kräftige Wirkung des Schattens, durch welchen allein wir die tiefern Teile eines Körpers von den hervorragenden unterscheiden, welcher allein es macht, daß die Figur sich rundet, aus der Tafel oder dem Tuche gleichsam hervortritt, und nicht das bloße Bild des Dinges, sondern das Ding selbst zu sein scheint. Mußte des Apelles[1] Alexander, mit dem Blitze in der Hand, von welchem Plinius sagt: digiti eminere videbantur, et fulmen extra tabulam esse, mußte er darum, weil er das εισεχον und ἔξεχον in so hohem Grade hatte, notwendig auch ein Werk sein, welches Perspektive und eine richtige Perspektive zeigte? Und dennoch darf Herr Klotz von der Stelle des Philostratus sagen: „sie kann von nichts anders handeln, als von der Kunst des Malers, gewisse Dinge auf dem Vordergrunde und andere auf dem Hintergrunde des Gemäldes erscheinen zu lassen, andere zu entfernen und andere dem Auge zu nähern.“ Nein, kahler und zugleich positiver kann sich kein Mensch ausdrücken, als Herr Klotz! Sie kann von nichts anders handeln? Und gleichwohl handelt sie von etwas anderm. Wenn sie aber auch wirklich davon handelte, wovon Herr Klotz sagt; wäre dadurch die Perspektive der alten Gemälde erwiesen? Wer hat denn in der Welt, indem er ihnen die Perspektive abgesprochen, ihnen zugleich alle verschiedene Gründe, alle Entfernungen absprechen wollen? „Ist aber dieses Verschießen,“ fährt Herr Klotz fort, „diese Schwächung oder stufenweise Verringerung des Lichts und der Farbe, nicht eine Folge einer wohlbeobachteten Perspektive?“ Was steht von alle dem in der Stelle des Philostratus? Kein Wort.

---

[1] Apelles der berühmteste Maler des Altertums, lebte vielfach am Hofe Alexanders des Großen. Das hier gemeinte Porträt Alexanders sah Plinius im Tempel der Artemis in Ephesus.

Und wie schielend [1] heißt es sich ausdrücken, das, wodurch eine Sache wirklich wird, zu einer Folge dieser Sache zu machen! Denn nicht die stufenweise Verringerung des Lichts und der Farbe ist eine Folge der wohlbeobachteten Perspektive, sondern diese ist vielmehr eine Folge von jener. Doch das Schielende ist der eigentliche Charakter des Klotzischen Stils, und es steht in keines Menschen Macht von einer Sache, die er nicht versteht, anders als schielend zu sprechen.

Wenn er denn nur bescheiden spricht, im Fall er sich gezwungen sieht, von einer solchen Sache zu sprechen! Aber zugleich den Ton eines Mannes annehmen, von dem man neue Entdeckungen darin erwarten darf, ungefähr wie dieser: „Ich will noch eine andere bisher unbemerkte Stelle aus dem Philostratus herschreiben;" was dünkt Ihnen davon, mein Freund? Eine bisher unbemerkte und folglich von Herrn Klotz zuerst, von ihm allein bemerkte Stelle! Ist sie das, diese Stelle des Philostratus? Nichts weniger. Er selbst findet sie bereits von Junius und Scheffer [2] genutzt; aber freilich mag es weder Junius noch Scheffer sein, dem er ihre erste Nachweisung zu danken hat. Ich denke, ich kenne den rechten, dem Herr Klotz seinen kleinen Dank hier schuldig bleibt. Es ist unstreitig Du Soul; denn als er in der Reitzischen Ausgabe des Lucian jene Beschreibung von dem Gemälde des Zeuxis nachlas, fand er in den Anmerkungen dieses Gelehrten bei dem *σκιασαι ἐς δεον* nicht allein einen Ausfall wider die Perraults, als Verächter der alten Malerei, sondern auch die nämliche Stelle des Philostratus dabei angeführt.* Nun schlug Herr Klotz selbst nach, und

* At, si Perraltos audias, hoc pictoribus antiquis ne in mentem quidem venerat. Vid. Philost. p. 71 et Junius de Pict. Vet. III. 3.

---

[1] schielend — nicht passend.
[2] Scheffer schrieb Graphice i. e. de arte pingendi liber Nürnberg 1669.

weil er das, was Du Soul nur der Seite nach citiert hatte, auch nach dem Kapitel citieren zu können, für sich aufbehalten sah: so glaubte er recht zu haben, etwas, das Er bisher noch nicht bemerkt hatte, überhaupt bisher unbemerkt nennen zu dürfen.

Sie lachen über mich, daß ich mich bei solchen Kleinigkeiten aufhalten kann. — Ja wohl Kleinigkeiten! Wenn man denn nun aber einen Mann vor sich hat, der sich auf solche Kleinigkeiten brüstet? — Bisher unbemerkt! Von mir zuerst bemerkt! — Ist es nicht gut, daß man diesem Manne zum Zeitvertreibe einmal weiset, daß er auch in solchen Kleinigkeiten das nicht ist, was er sich zu sein einbildet? —

Sogar Webb[1] hat diese Stelle des Philostratus gebraucht.*

---

Wahrhaftig, Sie haben recht: das hätte ich bedenken sollen. Allerdings ist Herr Klotz der erste, welcher die Stelle des Philostratus bemerkt hat; nicht zwar nach ihren Worten, aber doch nach ihrem geheimen Sinne. Denn wem ist es vor ihm eingekommen, das geringste von Perspektive darin zu finden? Junius, Scheffer, Du Soul, Webb, haben sie alle bloß von der Schattierung verstanden. Die guten Leute! Von der Perspektive ist sie zu verstehen; Herr Klotz ist der erste, der dieses sagt, — und auch der letzte, hoff' ich.

Aber lassen Sie mich nicht vergessen, bei welcher Gelegenheit Herr Klotz die Ausschweifung über die Perspektive der Alten in seinem Buche macht. Ohne Zweifel bei der

* S. 100 deut. Übers.

[1] Daniel Webb schrieb eine Untersuchung des Schönen in der Malerei und der Verdienste der berühmtesten, älteren und neueren Maler.

großen Menge geschnittener Steine, welche sie unwidersprechlich beweisen! Ja wohl: und wie viele meinen Sie, daß er deren anführt? In allen, Summa Summarum, richtig gerechnet — einen. Und dieser eine ist gerade der, von welchem Herr Lippert,[1] aus dem er ihn anführt, ausdrücklich sagt: „daß er gewiß glaube, er sei der einzige in seiner Art; denn unter so vielen Tausenden, die er gesehen, habe er nichts Ähnliches angetroffen, wo die Perspektive so wäre beobachtet worden."

„Überhaupt, sagt Herr Lippert,* ist die Perspektive bei den Alten sehr geringe. Es hat aber doch Leute gegeben, die solche als ein Wunderwerk an ihnen gelobt. Aber wie weit kann die Liebhaberei einen nicht treiben? Wenn ich die Beschreibung oder Erklärung eines alten Werks etwa in einem Buche gelesen, worinnen von dessen schöner Perspektive etwas gesagt worden, habe ich auch allemal lachen müssen; denn das sonst accurate Kupfer hat mir allemal das Gegenteil gezeigt. Denn ich konnte an dem Bilde nicht einen einzigen Zug, der nach den Regeln dieser Wissenschaft gewesen wäre, erkennen, aber wohl solche Fehler, die man auch einem Anfänger in dieser Wissenschaft nicht vergeben würde. Die Alten ahmten die Dinge so ungefähr nach, wie sie sich dem Auge darstellten, ohne die Regeln und Ursachen zu wissen, warum die entfernten Dinge im Auge verkürzt oder kleiner erscheinen. Es ist aber etwas sehr gemeines, daß man von Sachen urteilt, wovon man doch nichts versteht."

Wie kömmt es, da Herr Klotz sonst sich die Einsichten des Herrn Lippert so frei zu nutze gemacht, daß er es

---

* Daktyl. Vorbericht. S. XVIII.

---

[1] Philipp Daniel Lippert (1702—1785) gab eine Daktyliothek, eine Sammlung von Abdrücken antiker geschnittener Steine heraus.

nicht auch in diesem Punkte gethan? Herr Lippert sagt nichts mehr, als was alle Künstler sagen. Er nicht allein, sie alle lachen, wenn ihnen der Gelehrte in den alten Kunstwerken Perspektive zeigen will. Aber Herr Klotz hatte bereits seinen Entschluß genommen; seine Ehre war einmal verpfändet; er hält bei der Stange.[1] Der Künstler, denkt er, sind so wenige; laß sie lachen! Sie können dich doch nicht um dein Ansehen lachen, das sich auf den Beifall ganz anderer Leute gründet! —

Und hat er nicht seinen Caylus zum Rückenhalter?[2] Auch noch Einen solchen Mann[3] möchte er sich gern dazu aussparen.[4] Aber ich fürchte, daß ihn dieser im Stiche läßt, denn dieser fand in der Folge das Perspektivische in den Herkulanischen Gemälden nicht, welches er sich damals darin zu finden versprach, als er nicht so gar unverhörter Sache die Alten desfalls verdammt wissen wollte.*

Daß solches auch mehr geschehen zu sein schien, als wirklich geschehen war, zeigt sich nunmehr in den Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen,** deren Verfasser gewiß nicht proletarische[5] Kenntnisse von beiden besitzt. Ich hätte daher gern den Herrn Klotz an diesen Schriftsteller verwiesen. Aber seine Deutsche Bibliothek

* Bibl. der sch. Wissensch. und der fr. K. B. VI. Stück 2. S. 676, verglichen mit S. 185 der Betrachtung über die Malerei.
** S. 183.

[1] er hält bei der Stange — er bleibt bei seiner Behauptung.
[2] Rückenhalter — Unterstützer seiner Ansicht.
[3] noch einen solchen Mann — Lessing meint hier den bedeutenden Kunstkenner Karl Heinr. v. Heinecken (1706 bis 1791) den Verfasser der Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen.
[4] aussparen — aufheben, aufbewahren.
[5] proletarisch — hier gering, unbedeutend.

ist mir zuvor gekommen,* und hat diesen Schriftsteller bereits an Herrn Klotz verwiesen. Diesen Schriftsteller an Herrn Klotz! Nun das ist wahr: die Deutsche Bibliothek versteht sich darauf, welcher Gelehrte von dem andern noch etwas lernen könnte. Welch ein unwissender Mann ist dieser Schriftsteller, der uns auf einen Daniel Barbaro, auf einen Lomazzo, auf einen Fonseca, ja gar auf den pedantischen Kommentator eines wunderlichen Poeten [1] wegen der Perspektive der Alten verweist, und gerade die beiden Hauptabhandlungen des Sallier und Caylus [2] in den grundgelehrten Werken der französischen Akademie der Inschriften, aus welchen Herr Klotz seine Weisheit, wie aus der Quelle, geschöpft, gar nicht zu kennen scheint!

Freilich ist das arg; aber doch, dächte ich, stellt sich die Deutsche Bibliothek diesen Schriftsteller ein wenig gar zu unwissend vor. Weil er in das Verzeichnis der Kupferstiche nach dem Michel Angelo auch ein Blatt von dem sogenannten Petschaftringe dieses Meisters bringt, so möchte sie lieber gar argwohnen: „er habe geglaubt, Michel Angelo sei der Verfertiger davon gewesen." Nein, das kann er wohl nicht geglaubt haben; denn drei Zeilen darauf führt er den Titel einer Schrift an, wo dieser Petschaftring ausdrücklich une Cornaline antique, nommée le cachet de Michelange, heißt. Und so viel Französisch mag er doch wohl verstehen!

* Fünftes Stück S. 132.

[1] Der pedantische Kommentator eines wunderlichen Poeten ist Landini in seinem Commentario über Dante.

[2] Sallier schrieb Discours sur la Perspective de l'ancienne Peinture ou Sculpture und Caylus de la perspective des anciens. Beide Abhandlungen stehen in den Mémoires de la littérature.

## II. Wie die Alten den Tod gebildet.

. . . Nullique ea tristis imago!
STATIUS.

### Vorrede.

Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich,[1] daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unser jetziges Publikum gegen alles, was Streitschrift heißt und ihr ähnlich sieht, nicht für ein wenig allzu ekel[2] hielte. Es scheint vergessen zu wollen, daß es die Aufklärung so mancher wichtigen Punkte dem bloßen Widerspruche zu danken hat, und daß die Menschen noch über nichts in der Welt einig sein würden, wenn sie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt"; denn so nennt die Artigkeit alles Streiten: und Zanken ist etwas so unmanierliches geworden, daß man sich weit weniger schämen darf, zu hassen und zu verleumden, als zu zanken.

Bestünde indes der größere Teil des Publikums, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst: so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse[3] sein, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist

---

[1] verächtlich ist nicht ganz im heutigen Sinne zu verstehen, es bedeutet hier geringfügig, unbedeutend.
[2] ekel — Abscheu empfindend.
[3] Politesse hier feine Lebensart, Gesittung.

der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehaglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnt dabei so selten. — So selten? Es sei, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genährt, hat Vorurteil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meinung sein, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigeren Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht[1] sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntnis ist dazu Eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebt.

Ich will meine Denkungsart hierin niemanden aufdringen. Aber den, der am weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urteil über diese Untersuchung öffentlich sagen will, es zu vergessen, daß sie gegen jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein und schweige von den Personen. Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den bessern Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles was man von ihm zu wissen begehrt, ist dieses, ob er, seinerseits, in die Wagschale des einen oder des andern etwas zu legen habe, welches im gegenwärtigen Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere oder vermehre. Nur ein solches Beigewicht, aufrichtig erteilt,

---

[1] in einem Betracht — in einer Hinsicht.

macht ihn dazu, was er sein will; aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloßer kahler Ausspruch ein solches Beigewicht sein kann. Ist er der Mann, der uns beide übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns beide zu belehren.

Von dem Tumultuarischen,[1] welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wenn er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können; ich hätte meine Gründe in ein vorteilhafteres Licht stellen können; ich hätte noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; — was hätte ich nicht alles!

Dabei sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freigestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze dieser Art kommen täglich mehrere an das Licht, und ich wünschte selbst von denen zu sein, die ihre Wißbegierde am ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzt. Die Vorsicht erforderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen,[2] bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar,[3] der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweiset, das nur er noch kennt, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann sein, und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter achten nicht sieben es wären. Aber der, der, was er behauptet, nur aus dem behauptet, was ein Boissard[4] oder

---

[1] tumultuarisch — lärmend, stürmisch.
[2] bemengen — abgeben.
[3] Antiquar — Altertumskenner.
[4] Boissard schrieb 1597—1627 Antiquitates Romanae in 6 Bänden.

Pighius [1] hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrüger sein; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens ebenso rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.

---

## Veranlassung.

Immer glaubt Herr Klotz, [2] mir auf den Fersen zu sein. Aber immer, wenn ich mich, auf sein Zurufen, nach ihm umwende, sehe ich ihn, ganz seitab, in einer Staubwolke, auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Lessing, lautet sein neuester Zuruf dieser Art,* wird mir erlauben, der Behauptung, daß die alten Artisten [3] den Tod nicht als ein Skelett vorgestellt hätten (s. Laokoon S. 78) eben den Wert beizulegen, den seine zwei andern Sätze, daß die Alten nie eine Furie, und nie schwebende Figuren ohne Flügel gebildet, haben. Er kann sich sogar nicht bereden, daß das liegende Skelett von Bronze, welches mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht, in der

* In der Vorrede zum zweiten Teile der Abhandlungen des Grafen Caylus. [4]

[1] Pighius — Stephan V. Pighius (1520—1604) ein antiquarisch-historischer Schriftsteller, der auf seinen Reisen und besonders in Rom, wo er acht Jahre lang lebte, sich mit dem Aufsuchen und Abzeichnen antiker Kunstwerke beschäftigte. Seine Papiere kamen in die Berliner Bibliothek.

[2] Jemanden auf den Fersen sein soviel als jemanden folgen können.

[3] Artist — Künstler.

[4] Graf Caylus — Aimé Claude Graf Caylus (1692 bis 1765). Sein Hauptwerk ist Recueil d'antiquités in 7 Bänden. Seine Abhandlungen übersetzte Joh. Georg Meusel (1743—1820). Hierzu schrieb Klotz, mit dem Meusel, damals Privatdocent in Halle, sehr befreundet war, eine Vorrede.

herzoglichen Galerie zu Florenz, eine wirkliche Antike sei. Vielleicht überredet er sich eher, wenn er die geschnittenen Steine ansieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet ist (s. Buonarotti[1] Oss. sopr. alc. Vetri t. XXXVIII. 3. und Lipperts Daktyliothek,[2] zweites Tausend, n. 998). Im Museo Florentino sieht man dieses Skelett, welchem ein sitzender Alter etwas vorbläst, gleichfalls auf einem Steine (s. Les Satires de Perse par Sinner S. 30). Doch geschnittene Steine, wird Herr Lessing sagen, gehören zur Bildersprache. Nun so verweise ich ihn auf das metallene Skelett in dem Kircherschen Museum[3] (s. Ficoroni Gemmas antiq. rarior. t. VIII). Ist er auch hiermit noch nicht zufrieden, so will ich ihn zum Überflusse erinnern, daß bereits Herr Winckelmann in seinem Versuch der Allegorie S. 81 zweier alten Urnen von Marmor in Rom Meldung gethan, auf welchen Totengerippe stehen. Wenn Herrn Lessing meine vielen Beispiele nicht verdrießlich machen, so setze ich noch Sponii Miscell. Antiq. Erud. Sect. I. Art. III. hinzu: besonders n. 5. Und da ich mir einmal die Freiheit genommen, wider ihn einiges zu erinnern, so muß ich ihn auf die prächtige Sammlung der gemalten Gefäße des Herrn Hamilton[4] verweisen, um noch

---

[1] Filippo Buonarotti sehr gelehrter Antiquar in Florenz. Er rief das Bestreben, die altetrurische Kunst als eine vorzügliche vor der griechischen und römischen hervorzuheben, hervor.

[2] Philipp Dan. Lippert (1702—1785) berühmter Zeichner in Dresden, bekannt durch seine Daktyliothek, eine Sammlung von Abdrücken antiker geschnittener Steine.

[3] Kirchersche Museum — der Jesuit Athanasius Kircher (1601—1680) war einer der größten Gelehrten seiner Zeit. Im Vatikan trägt noch heute die von ihm gestiftete ausgezeichnete Sammlung von Altertümern, darunter die berühmte Ficoronische Kiste seinen Namen.

[4] Sir William Hamilton (1730—1803) englischer Gesandter in Neapel, ein bedeutender Altertumsforscher.

eine Furie auf einem Gefäße zu erblicken (Collection of Etruscan, Grecian and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. Wm. Hamilton n. 6)."

Es ist, bei Gott, wohl eine große Freiheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrießlich werde, oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch den gelassensten, kältesten Mann verdrießlich machen. Wenn ich sage: „es ist noch nicht Nacht," so sagt Herr Klotz: „aber Mittag ist doch schon längst vorbei." Wenn ich sage: „sieben und sieben macht nicht fünfzehn," so sagt er: „aber sieben und acht macht doch fünfzehn." Und das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrtümer zeigen!

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr als sein Gedächtnis zu Rate zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelett vorgestellt, und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelett vorgestellt, heißt denn dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelett vorgestellt? Ist denn unter diesen beiden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß wer den einen erweiset, auch notwendig den andern erwiesen hat? daß wer den einen leugnet, auch notwendig den andern leugnen muß?

Hier ist ein geschnittener Stein, und da eine marmorne Urne, und dort ein metallenes Bildchen; alle sind ungezweifelt antik, und alle stellen ein Skelett vor. Wohl! Wer weiß das nicht? Wer kann das nicht wissen, dem gesunde Finger und Augen nicht abgehen, sobald er es wissen will? Sollte man in den antiquarischen Werken nicht etwas mehr, als gebildert[1] haben?

---

[1] gebildert haben — bloß die Bilder besehen ohne die Werke selbst studiert zu haben.

Diese antiken Kunstwerke stellen Skelette vor; aber stellen denn diese Skelette den Tod vor? Muß denn ein Skelett schlechterdings den Tod, das personifierte Abstraktum des Todes, die Gottheit des Todes vorstellen? Warum sollte ein Skelett nicht auch bloß ein Skelett vorstellen können? Warum nicht auch etwas anderes?

---

## Untersuchung.

Der Scharfsinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten, aber doch will ich mehr thun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger teilnehmen, so will ich für diese hier zweierlei beweisen.

Fürs erste: daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes, wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten, als unter dem Bilde des Skeletts.

Fürs zweite: daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelett vorstellten, unter diesem Skelette etwas ganz anders meinten, als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelett vor, denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee,* als den Zwillingsbruder des Schlafes vor, und stellten beide, den Tod und den Schlaf, mit der Ähnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste [1] von Cedernholz, in dem Tempel der Juno

* Ἰλ. π. 681. 82.

[1] auf einer Kiste. — Cista war ein rundes Kästchen, meistens von getriebener Bronze, auf dessen Deckel und Seiten gravierte Zeichnungen sich befanden. So ist auf der berühmten Ficoronischen Kiste im Collegio Romano ein Teil der Argonautensage abgebildet.

zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen.*

Hier nehme ich einen Satz zu Hilfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nämlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen[1] einmal erhalten hatte, getreulich beibehielten. Denn ob dergleichen Vorstellungen schon willkürlich sind, und ein jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen: so hielten es dennoch die Alten für gut und notwendig, daß sich der Spätere dieses Rechtes begebe und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar: ohne diese allgemeine Einförmigkeit ist keine allgemeine Erkennlichkeit[2] möglich.

Folglich auch jene Ähnlichkeit des Todes mit dem Schlafe von den griechischen Artisten einmal angenommen, wird sie von ihnen, allem Vermuten nach, auch immer sein beobachtet worden. Sie zeigte sich unstreitig an den Bildsäulen, welche beide diese Wesen zu Lacedämon hatten, denn sie erinnerten den Pausanias**[3] an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführt.

Welche Ähnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt sich im geringsten denken, wenn der Tod als ein bloßes Gerippe ihm zur Seite stand?

„Vielleicht, schrieb Winckelmann,*** war der Tod bei den

* Pausanias Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn. Laokoon S. 77.
** Laconic. cap. XIX. p. 253.
*** Allego. S. 83.

[1] idealisches Wesen — ein nur in der Vorstellung befindliches Wesen.

[2] Erkennlichkeit hier in dem Sinne von Erkennbarkeit gebraucht.

[3] Pausanias geb. 120 n. Chr. schrieb eine Periegesis, die Schilderung einer Reise durch Griechenland. Die 10 Bücher sind betitelt nach den bereisten Landschaften.

Einwohnern von Gades, dem heutigen Cadix, welche unter allen Völkern die einzigen waren, die den Tod verehrten, also gestaltet." — Als Gerippe nämlich.

Doch Winckelmann hatte zu diesem Vielleicht nicht den geringsten Grund. Philostrat*[1] sagt bloß von den Gaditanern, „daß sie die einzigen Menschen wären, welche dem Tode Päane sängen." Er erwähnt nicht einmal einer Bildsäule, geschweige daß er im geringsten vermuten lasse, diese Bildsäule habe ein Gerippe vorgestellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorstellung der Gaditaner angehen? Es ist von den symbolischen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren[2] die Rede.

Ich erinnere beiläufig, daß ich die angezogenen Worte des Philostrats, *τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιανιζονται*, nicht mit Winckelmann übersetzen möchte, „die Gaditaner wären unter allen Völkern die einzigen gewesen, welche den Tod verehrt." Verehrt sagt von den Gaditanern zu wenig, und verneint von den übrigen Völkern zu viel. Selbst bei den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Besondere der Gaditaner war nur dieses, daß sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten; daß sie glaubten, durch Opfer und Päane seine Strenge mildern, seinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im besonderen Verstande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Übels gesungen werden. Philostrat scheint auf die Stelle des Äschylus[3] anzuspielen,

* Vita Apollo. lib. V. c. 4.

[1] Philostrat — Flavius Philostratus lebte im 2. und 3. Jahrh. n. Chr. Er schrieb eine Biographie des Abenteurers Apollonius von Tyana.

[2] Barbaren — die Gaditaner waren Nachkommen der Phönizier.

[3] Stelle des Äschylus — Gemeint ist hier ein Fragment aus der Tragödie Niobe des Äschylus.

wo von dem Tode gesagt wird, daß er der einzige unter den Göttern sei, der keine Geschenke ansehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane gesungen würden:

*Οὐδ᾽ ἐστι βωμος, οὐδε παιωνιζεται.* —

Winckelmann selbst merkt in seinem Versuche über die Allegorie bei dem Schlafe an,* daß auf einem Grabsteine in dem Palaste Albani der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellt wären, „und ebenso abgebildet fänden sich diese zwei Genii auch an einer Begräbnisurne in dem Collegio Clementino zu Rom." Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bei dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig genuine [1] und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen, wo er uns nur mit verschiedenen Allegorien verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winckelmann hätte uns die beiden Denkmäler etwas näher beschrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das wenige ist so bestimmt nicht, als es sein könnte. Der Schlaf stützt sich da auf eine umgekehrte Fackel; aber auch der Tod? und vollkommen ebenso? Ist gar kein Abzeichen zwischen beiden Genien? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Rat erholen könnte.

Jedoch sie sind, zum Glücke, nicht die einzigen ihrer Art. Winckelmann bemerkte auf ihnen nichts, was sich nicht auch auf mehreren und längst vor ihm bekannten bemerken ließe. Er sah einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel und der ausdrücklichen Überschrift Somno; aber auf einem Grabsteine bei Boissard** erblicken wir die

* S. 76.

** Topograph. Parte III. p. 48.

[1] genuin — unverfälscht, rein, ursprünglich.

nämliche Figur, und die Überschrift Somno Orestilia Filia läßt uns wegen der Deutung derselben ebensowenig ungewiß sein. Ohne Überschrift kömmt sie ebendaselbst noch oft vor; ja auf mehr als einem Grabsteine und Sarge kömmt sie doppelt vor.* Was kann aber in dieser vollkommen ähnlichen Verdoppelung, wenn das eine Bild der Schlaf ist, das andere wohl schicklicher sein, als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

Es ist zu verwundern, wie Altertumsforscher dieses nicht wissen, oder wenn sie es wußten, in ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beispiele geben.

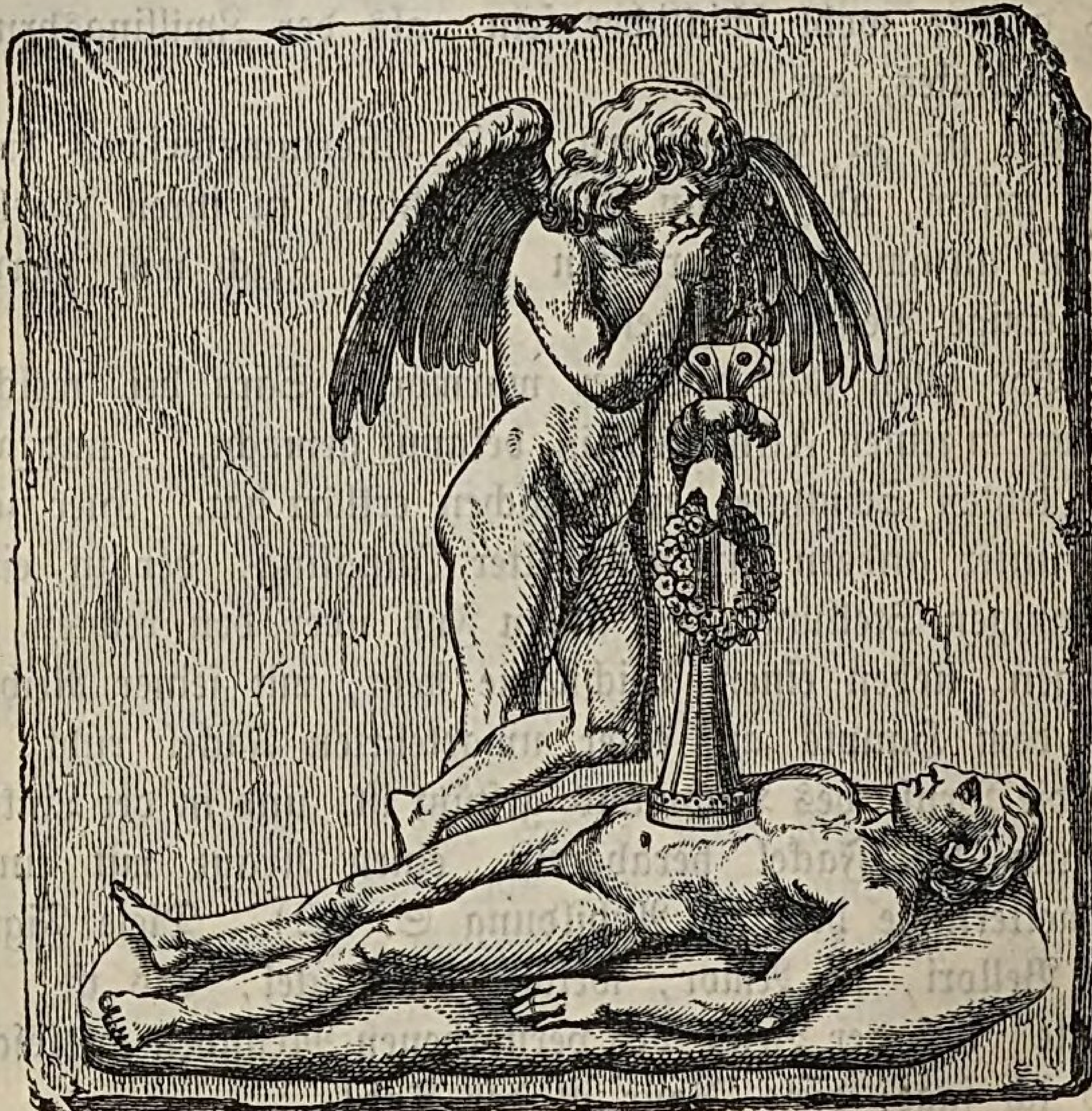
Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bei, welchen Bellori in seinen Admirandis bekannt gemacht,** und von dem letzten Schicksale des Menschen erklärt hat. Hier zeigt sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname steht, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruht, die auf die Brust des Leichnams gestützt ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält (s. Abbildung S. 62). Diese Figur, sagt Bellori, sei Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekte[1] auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage: diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling muß ein Amor sein. Amor und das Heer seiner Brüder hatten diese Bildung mit mehreren geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genien wurden als Knaben vorgestellt!*** Und was hatte nicht seinen Genius? Jeder

* Parte V. p. 22. 23.
** Tab. LXXIX.
*** Barthius ad Rutilii lib. I. v. 327. p. 121.

[1] Affekten — Leidenschaften.

Ort; jeder Mensch; jede gesellschaftliche Verbindung des Menschen; jede Beschäftigung des Menschen von der niedrigsten bis zur größten;* ja, ich möchte sagen, jedes unbelebte Ding, an dessen Erhaltung gelegen war, hatte seinen Genius. — Wenn dieses, unter andern auch dem Herrn



Klotz, nicht eine ganz unbekannte Sache gewesen wäre: so würde er uns sicherlich mit dem größten Teile seiner zuckersüßen Geschichte des Amors aus geschnittenen Steinen** verschont haben. Mit den aufmerksamsten Fingern forschte dieser große Gelehrte diesem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach; und wo ihm nur ein kleiner nackter

* Idem ibid. p. 128.
** Über den Nutzen und Gebr. der alt. gesch. St. von S. 194 bis 224.

Bube vorkam, da schrie er: Amor! Amor! und trug ihn geschwind in seine Rolle ein. Ich wünsche dem viel Geduld, der die Musterung über diese Klotzischen Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er einen aus dem Gliede stoßen[1] müssen. —

Genug, wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling notwendig ein Amor sein muß: so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am wenigsten zu sein.

Und kann es schlechterdings nicht sein! Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekte in der Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor ist eben darum kein Amor.

Vielmehr spricht alles, was um und an diesem geflügelten Jünglinge ist, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwiesen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgestellt: so würde auch schon das uns hinlänglich berechtigen, von seinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuten.

Der Schlaf war bei allen Dichtern eine jugendliche Gottheit; er liebte eine von den Grazien, und Juno, für einen wichtigen Dienst, gab ihm diese Grazie zur Ehe.

Doch nicht der Schlaf bloß, wie wir gesehen, auch noch ein zweiter Schlaf, der nichts anders als der Tod sein kann, ist sowohl auf den unbekanntern Monumenten des Winckelmann, als auf den bekannteren des Boissard, gleich einem jungen Genius, mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius: warum könnte ein junger Genius hier nicht der Tod sein? Und muß er es nicht sein, da außer der umgestürzten Fackel auch alle

---

[1] aus dem Gliede stoßen — als nicht zugehörig ausmerzen.

übrigen seiner Attribute [1] die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen, als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wenn dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützt; mit wieviel größerem Rechte darf es der Tod?

Auch die Flügel kommen noch mit größerem Rechte ihm, als dem Schlafe zu. Denn seine Überraschung ist noch plötzlicher, sein Übergang noch schneller.

Und der Kranz in seiner Linken? Es ist der Totenkranz. Alle Leichen wurden bei Griechen und Römern bekränzt; mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlassenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufe und Urne und Grabmal.*

Endlich, der Schmetterling über diesem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele und besonders der von dem Leibe geschiedenen Seele vorstellt?

Hierzu kömmt der ganze Stand der Figur, neben einem Leichnam, und gestützt auf diesen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Wesen könnte und dürfte diesen Stand haben, wenn es nicht der Tod selbst wäre? Ein toter Körper verunreinigte, nach den Begriffen der Alten, alles, was ihm nahe war, und nicht allein die Menschen, welche ihn berührten oder nur sahen, sondern auch die Götter selbst. Der Anblick eines Toten war schlechterdings keinem von ihnen vergönnt.

— — — *Εμοι γαρ ού θεμις φθιτους όραν·*

sagt Diana, bei dem Euripides,** zu dem sterbenden Hippolyt. Ja, um diesen Anblick zu vermeiden, mußten sie

* Car. Paschalii Coronarum lib. IV. c. 5.
** Hippol. v. 1437.

[1] Attribute — Kennzeichen.

sich schon entfernen, sobald der Sterbende die letzten Atemzüge that. Denn Diana fährt dort fort:

*Οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις·*
*Ὁρω δε σ' ἠδη τουδε πλησιον κακου*

und hiermit scheidet sie von ihrem Lieblinge.

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Toten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Er ist ein zweiter Grund, warum es Amor nicht sein kann, der bei dem Leichname steht, und zugleich ein Grund wider alle andere Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Toten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meint man, daß vielleicht doch noch Eine Gottheit hiervon auszunehmen sein dürfte? Nämlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist des Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas Ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bei dem Körper stünde, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm trennen müssen? Doch wenn das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten, nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist des Menschen den völligen Tod desselben nicht abwartete, sondern sich von ihm noch eher trennte, als in ihm die gänzliche Trennung zwischen Seele und Leib geschah. Hiervon zeugen sehr deutliche Stellen;* und folglich kann auch dieser Genius der eigentliche Genius des eben verschiedenen Menschen nicht sein, auf dessen Brust er sich mit der Fackel stützt.

Noch darf ich eine Besonderheit in dem Stande[1] desselben nicht mit Stillschweigen übergehen. Ich glaube in ihr die Bestätigung einer Mutmaßung zu erblicken, die ich an eben derselben Stelle des Laokoon berührte.*

* Wonna Exercit. III. de Geniis cap. 2. §. 7.
* S. 77.

[1] Stand — hier Stellung.

Wenn nämlich Pausanias die gleich anfangs erwähnte Vorstellung, auf der Kiste in dem Tempel der Juno zu Elis, beschreibt, wo unter andern eine Frau erscheine, die in ihrer Rechten einen schlafenden weißen Knaben halte, in ihrer Linken aber einen schwarzen Knaben, *καθευδοντι ἐοικοτα*, welches ebensowohl heißen kann, der jenem schlafenden Knaben ähnlich sei, als, der zu schlafen scheine: so setzt er hinzu: *ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας*. Diese Worte giebt der lateinische Übersetzer durch: distortis utrinque pedibus; und der französische durch les pieds contrefaits. Ich fragte: was sollen hier die krummen Füße? wie kommen der Schlaf und der Tod zu diesen ungestalteten Gliedern? was können sie andeuten sollen? Und in der Verlegenheit, mir hierauf zu antworten, schlug ich vor, *διεστραμμενους τους ποδας* nicht durch krumme, sondern durch übereinander geschlagene Füße zu übersetzen, weil dieses die gewöhnliche Lage der Schlafenden sei, und der Schlaf auf alten Monumenten nicht anders liege.

Übereinander geschlagene Füße sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeinte Kleopatra im Belvedere;[1] so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente bei Boissard; so schläft oder will eben entschlafen, der Hermaphrodit[2] des Dioskurides.[3] Es würde sehr überflüssig sein,

---

[1] Belvedere — ein mit dem Vatikan in Verbindung stehender Palast, in dem das Museo Pio-Clementino eine unschätzbare Sammlung von Antiken enthält.

[2] Hermaphrodit — Zwitter.

[3] Dioskurides war ein bedeutender griechischer Künstler in Edelsteinen zu den Zeiten des Augustus. Nach Plinius und Sueton hat er das Bild des Augustus sehr ähnlich geschnitten.

dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüßte mich jetzt nur einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun,[1] dem der gährende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf.* Bis auf die schlafenden Tiere beobachteten die alten Künstler die angegebene Lage. Die zwei antiken Löwen, von gelblichem Marmor, unter den königlichen Altertümern zu Berlin, schlafen mit übereinander geschlagenen Vorderfüßen, auf welchen der Kopf ruhet. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf selbst, in dieser den Schlafenden so gewöhnlichen Lage, von ihnen vorgestellt sieht. Ich verwies auf den Schlaf bei Maffei,** und ich hätte ebensowohl auf den ähnlichen Marmor des Tollius[2] verweisen können. Zwei kleinere, ehedem bei dem Connetable Colonna,[3] von jenen wenig oder nichts unterschieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja auch an wachenden Figuren ist die Lage der übereinander geschlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz oder halb liegenden Flußgöttern ruhen so auf ihren Urnen, und sogar an stehenden Personen ist ein Fuß über den andern geschlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erscheinen die Merkure und Faune so manchmal in diesem Stande; besonders, wenn wir sie in ihre Flöte, oder sonst ein erquickendes Spiel, vertieft finden.

* Bei Maffei (T. XCIV.), wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

** Tabl. CLI.

---

[1] trunkener Faun — die berühmte Statue des schlafenden, trunkenen Faun, die jetzt in München sich befindet.

[2] Jakob Tollius — ein Gelehrter am Ende des 17. Jahrh.

[3] Der Palast des Connetable Colonna, am Fuße des Vatikan in Rom, ist ebenfalls durch seine Kunstschätze berühmt.

Wenn aus dem, was ich bisher beigebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit übereinander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tod eine genaue Ähnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie, allem Vermuten nach, auch den Tod mit übereinander geschlagenen Füßen vorzustellen nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild bei Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich steht es, den einen Fuß über den andern geschlagen; und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann ebensowohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestätigen, als die anderweits erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besondern Standes festzusetzen hinlänglich sein dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die übereinander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn nichts würde natürlicher sein, als mir einzuwenden: „wenn die alten Künstler den Schlaf mit übereinander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe ist also auf seinen stehenden Stand,[1] oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes, wenig oder nichts zu schließen, und es kann ein bloßer Zufall sein, daß hier einmal der Tod so steht, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

Nur mehrere Monumente, welche eben das zeigen, was ich an der Figur bei Bellori zu sehen glaube, können dieser Einwendung vorbauen. Ich eile also, deren so viele anzuführen, als zur Induktion[2] hinreichend sind, und glaube,

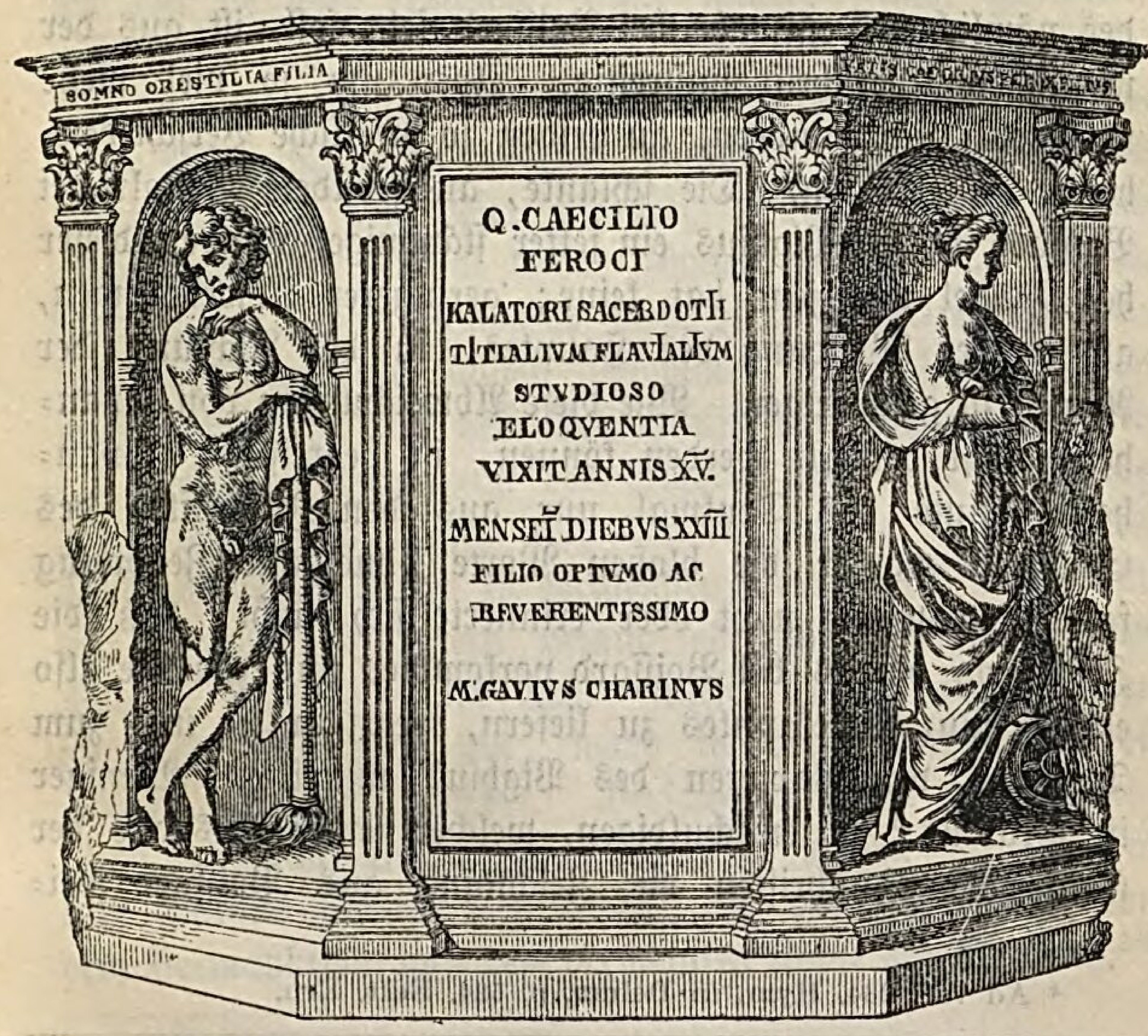
---

[1] stehender Stand — stehende Stellung.

[2] Induktion — Folgerung, Schluß vom Besondern auf das Allgemeinere.

daß man es für keine bloße überflüssige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichsten in Abbildung beigefügt zu finden.

Zuerst also erscheint der oben angeführte Grabstein bei Boissard. Weil die ausdrücklichen Überschriften desselben




nicht verstatten, uns in der Deutung seiner Figuren zu irren: so kann er gleichsam der Schlüssel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeigt sich hier die Figur, welche mit Somno Orestilia Filia überschrieben ist? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick seitwärts zur Erde heftend, mit dem einen Arme auf eine umgekehrte Fackel sich stützend und den einen Fuß über den andern

geschlagen. — Ich darf nicht unerinnert lassen, daß von eben diesem Denkmale sich auch eine Zeichnung unter den Papieren des Pighius in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, aus welcher Spanheim [1] die einzelne Figur des Schlafes seinem Kommentar über den Kallimachus einverleibt hat.* Daß es schlechterdings die nämliche Figur des nämlichen Denkmals bei Boissard sein soll, ist aus der nämlichen Überschrift unstreitig. Aber um so viel mehr wird man sich wundern, an beiden so merkliche Verschiedenheiten zu erblicken. Die schlanke, ausgebildete Gestalt bei Boissard ist bei Pighius ein fetter stämmiger Knabe; dieser hat Flügel und jene hat keine; geringerer Abweichungen, als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme, zu geschweigen. Wie diese Abweichungen von Spanheim nicht bemerkt werden können, ist begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inschriften des Gruter, [2] wo er die bloßen Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht oder erinnerte sich nicht, daß die Zeichnung bereits bei Boissard vorkomme, und glaubte also etwas ganz Unbekanntes zu liefern, wenn er sie uns zum Teil aus den Papieren des Pighius mitteilte. Weniger ist Grävius [3] zu entschuldigen, welcher seiner Ausgabe der Gruterschen Inschriften die Zeichnung aus Boissard bei-

* Ad ver. 234. Hym. in Delum, p. 524. Edit. Ern.

[1] Ezechiel Spanheim (1629—1710) Numismatiker und Philolog. Er schrieb einen Commentar ad Callimachi Hymnum in Cererem. Kallimachus, griechischer Grammatiker und Dichter, starb um 230 v. Chr. als Vorsteher der alexandrinischen Bibliotheken.

[2] Gruter ist Janus Gruterus in Heidelberg (1560 bis 1627) bekannt als Herausgeber des Martial und einer großartigen Sammlung lateinischer Inschriften.

[3] Georg Grävius in Utrecht (1632—1703) gab u. a. Thesaurus antiquitatum Romanarum heraus.

fügte,* und gleichwohl den Widerspruch, den diese Zeichnung mit der wörtlichen Beschreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieser ist die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet, posita; und in jener erscheint sie, gerade gegenüber, so wie wir sie hier erblicken, ganz anders: nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig, und kann nicht anders als Mißtrauen bei dem Leser erwecken, besonders wann er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnt findet. Sie beweist indes so viel, daß unmöglich beide Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen sein; eine derselben muß notwendig aus dem Gedächtnisse sein gemacht worden. Ob dieses die Zeichnung des Pighius oder die Zeichnung des Boissard sei, kann nur der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat. Nach der Angabe des letztern befand es sich zu Rom in dem Palaste des Kardinals Cesi. Dieser Palast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung von 1527[1] gänzlich zerstört. Verschiedene von den Altertümern, welche Boissard daselbst sah, mögen sich jetzt in dem Palaste Farnese[2] befinden; ich vermute dieses von dem Hermaphrodit und dem vermeinten Kopfe des Pyrrhus.**

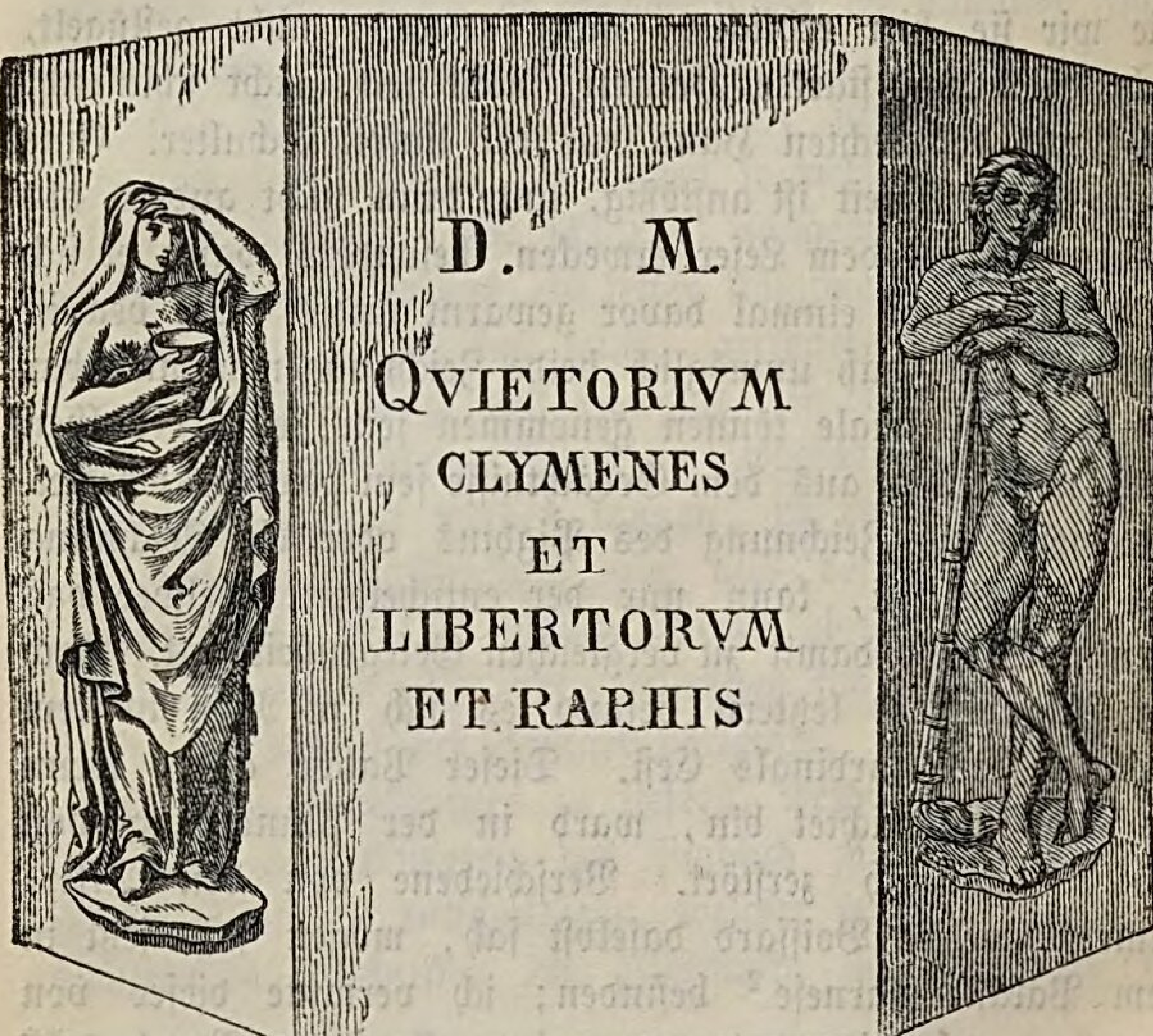
* Pag. CCCIV.

** Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, cristatum, et armato pectore. Topogr. Parte I. p. 4. 5. Winckelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst. S. 98.

[1] Plünderung von 1527. — Unter der Anführung des Connetable von Bourbon wurde Rom im Jahre 1527 von dem Heere des Kaisers Karl V. erstürmt und geplündert.

[2] Die große Sammlung von Kunstwerken, welche in dem Palast Farnese in Rom waren, ging nach dem Aussterben

Andere glaube ich in andern Kabinetten[1] wiedergefunden zu haben; kurz, sie sind verstreut, und es dürfte schwer halten, das Denkmal, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus bloßen Mutmaßungen möchte ich mich ebensowenig für die Zeich-




nung des Boissard, als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel haben kann: so ist es ebenso gewiß, daß er nicht notwendig Flügel haben muß.

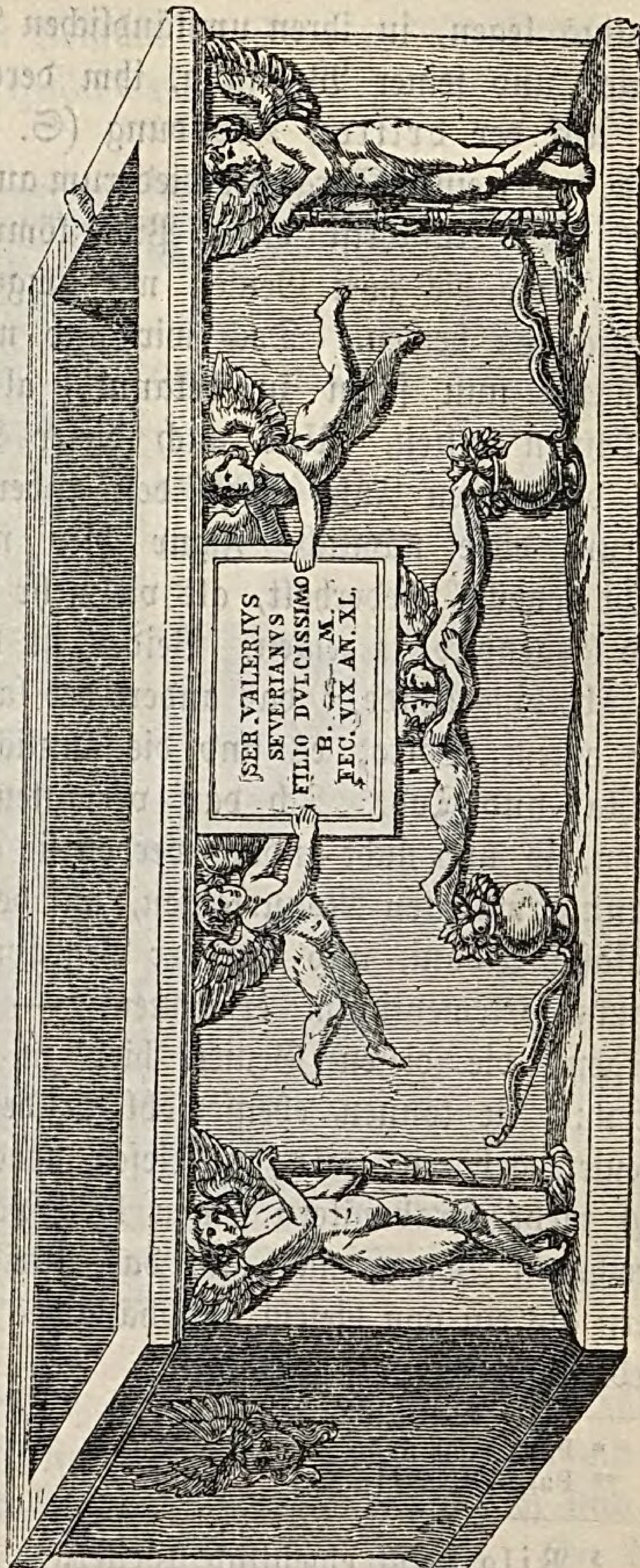
Die zweite Abbildung zeigt das Grabmal einer Clymene,

---

des Geschlechts Farnese in den Besitz des Königs von Neapel über und befindet sich jetzt im Museo Nazionale in Neapel.

[1] Kabinetten — Kunstsammlungen.

ebenfalls aus Boissard entlehnt.* Die eine der Figuren darauf hat mit der eben erwähnten zu viel Ähnlichkeit, als daß diese Ähnlichkeit, und der Ort, den sie einnimmt, uns im geringsten ihretwegen ungewiß lassen könnten. Sie kann nichts anders als der Schlaf sein, und auch dieser Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, hat den einen Fuß über den andern geschlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls, und es wäre doch sonderbar, wenn sie Boissard hier zum zweitenmale vergessen hätte. Doch wie gesagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pausanias giebt dem Schlafe




* Par. VI. p. 119.

in dem Arme der Nacht keine; und weder Ovidius noch Statius legen, in ihren umständlichen Beschreibungen dieses Gottes und seiner Wohnung, ihm deren bei.

Auf der dritten Abbildung (S. 73) sieht man eine Pila,[1] oder einen Sarg, der wiederum aus Boissard genommen ist.* Die Aufschrift dieser Pila kömmt auch bei Gruter vor,** wo die zwei Genien mit umgekehrten Fackeln zwei Cupidines heißen. Doch wir sind mit diesem Bilde des Schlafes nun schon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen sollten. Und auch dieser Schlaf steht beidemal mit dem einen Fuße über den andern geschlagen. Aber warum diese nämliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht sowohl wiederholt, als vielmehr verdoppelt; um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beides ist der Schlaf; das eine der überhingehende,[2] das andere der lange dauernde Schlaf; mit einem Worte, es sind die ähnlichen Zwillingsbrüder: Schlaf und Tod. Ich darf vermuten, wie wir sie hier sehen, so und nicht anders werden sie auf den von Winckelmann erwähnten Monumenten, auf dem Grabsteine in dem Palaste Albani, und auf der Begräbnisurne in dem Collegium Clementinum erscheinen. — Man lasse sich die Bogen, die diesen Genien hier zu Füßen liegen, nicht irren;[3] sie können ebensowohl zu den beiden schwebenden Genien gehören, als zu diesen stehenden; und ich habe auf mehr Grabmälern einen losgespannten oder gar zerbrochenen Bogen, nicht als das Attribut des Amors, sondern als ein von diesem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens überhaupt, gefunden.

* Par. V. p. 115.
** Pag. DCCXII.

[1] Pila heißt eigentlich Pfeiler.
[2] überhingehend — vorübergehend.
[3] die Bogen nicht irren — durch die Bogen nicht irre machen lassen.

Ich füge die vierte Abbildung hinzu, und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) fand,




wo er sich ohne Zweifel auch noch finden wird.* Hinter einer verschlossenen Thüre steht, auf beiden Seiten, ein geflügelter Genius mit halbem Körper hervorragend, und mit der Hand auf diese verschlossene Thüre zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus

* Parte V. p. 22.

exilis Plutonia[1] einfallen sollte,* aus welcher keine Erlösung zu hoffen; und wer könnten die Thürsteher dieses ewigen Kerkers besser sein, als Schlaf und Tod? Bei der Stellung und Aktion,[2] in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen; nur den einen über den andern geschlagenen Fuß hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand sein, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch sein sollte?

Man glaube nicht, daß dieses die Beispiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus Boissard würde ich noch verschiedene hierher ziehen können, wo der Tod, entweder als Schlaf, oder mit dem Schlafe zugleich, den nämlichen Stand der Füße beobachtet.** Eine ganze Ernte von Figuren, sowie die auf der ersten Tafel erscheint oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten.*** Doch wozu dieser Überfluß? Vier dergleichen Denkmäler, das bei Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermutung abzuwenden, daß das auch wohl ein bloßer unbedeutender Zufall sein könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von ungefähr in mehr als einem unverdächtigen alten Monumente gewisse Dinge geradeso wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle sein müßten; oder wenn nur von ungefähr sich diese Stelle geradeso auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden.

* Tollii Expos. Signi vet. p. 292.
** Als Part. III. p. 69 und vielleicht auch Part. V. p. 23.
*** Museo Veron. Tab. CXXXIX.

---

[1] domus exilis Plutonis ist aus Horaz. Carm. 1, 4 citiert.
[2] Aktion — Handlung.

Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur meine Erklärung ist, sowenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe wert, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will, zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte.

Überhaupt würde diese Ausschweifung über das *διεστραμμενους* des Pausanias hier viel zu weitläuftig geraten sein, wenn sie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn mag es denn nun auch mit seinen und seines Bruders übergestellten Füßen sein, wie es will; mag man sie doch für charakteristisch halten, oder nicht: so ist aus den angeführten Denkmälern doch soviel unstreitig, daß die alten Artisten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer genauen Ähnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden; und nur das war es, was ich eigentlich hier erweisen wollte.

Ja, so sehr ich auch von dem Charakteristischen jener besondern Fußstellung selbst überzeugt bin, so will ich doch keineswegs behaupten, daß schlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne sie sein können.[1] Vielmehr kann ich mir den Fall sehr wohl denken, in welchem eine solche Fußstellung mit der Bedeutung des Ganzen streiten würde; und ich glaube Beispiele von diesem Falle anführen zu können. Wenn nämlich der über den andern geschlagene Fuß das Zeichen der Ruhe ist, so wird es nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hin-

[1] können — Zum Verständnis des Satzes ist das ausgelassene Hilfszeitwort habe zu ergänzen: habe ohne sie sein können.

gegen, wie er erst erfolgen soll, wird eben darum eine andere Stellung erfordern.

In so einer andern, die Annäherung ausdrückenden Stellung glaube ich ihn auf einer Gemme beim Stephanonius oder Licetus*[1] zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der einen Hand einen Aschenkrug hält, scheint mit der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel



ausschleudern zu wollen, und sieht dabei mit einem traurigen Blicke seitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der Erde kriecht. Die gespreizten Beine sollen ihn entweder im Fortschreiten begriffen, oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicherweise nimmt, wenn

* Schemate VII. p. 123. Siehe Tab. VII.

[1] Die beiden Stephanonius, Vater und Sohn, gaben im 17. Jahrh. Gemmae antiquitus sculptae heraus, Fortunius Licetus, ein Arzt aus Genua, gab 1653 Hieroglyphia seu antiqua Schemata Gemmarum annularium heraus.

er den einen Arm mit Nachdruck zurückschleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchst gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche sowohl der erste poetische Erklärer der Stephanonischen Steine, als auch der hieroglyphische Licetus von diesem Bilde gegeben haben. Sie gründen sich sämtlich auf die Voraussetzung, daß ein geflügelter Knabe notwendig ein Amor sein müsse; und so wie sie sich selbst untereinander aufreiben, so fallen sie alle zugleich mit einmal weg, sobald man auf den Grund jener Voraussetzung geht. Dieser Genius ist also weder Amor, der das Andenken des verstorbenen Freundes in treuem Herzen bewahrt; noch Amor, der sich seiner Liebe entschlägt, aus Verdruß, weil er keine Gegenliebe erhalten kann, sondern dieser Genius ist nichts als der Tod; und zwar der eben bevorstehende Tod, im Begriffe, die Fackel auszuschlagen, auf die, verloschen, ihn wir anderwärts schon gestützt finden.

Dieses Gestus[1] der auszuschleudernden Fackel, als Sinnbild des nahenden Todes, habe ich mich immer erinnert, so oft mir die sogenannten Brüder, Kastor und Pollux, in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen.* Daß es Kastor und Pollux nicht sind, hat schon vielen Gelehrten eingeleuchtet; aber ich zweifle, ob Del Torre und Maffei der Wahrheit darum näher gekommen. Es sind zwei unbekleidete, sehr ähnliche Genien, beide in einer sanften melancholischen Stellung; der eine schlägt seinen Arm um die Schulter des andern, und dieser hält in jeder Hand eine Fackel; die in der Rechten, welche er seinem Gespielen genommen zu haben scheint, ist er bereit, auf einem zwischen ihnen inne stehenden Altare auszudrücken, indem er die andere, in der Linken, bis über die Schulter zurückgeführt,

* Bei Maffei Tab. CXXI.

[1] Gestus — körperliche Stellung.

um sie mit Gewalt auszuschlagen; hinter ihnen steht eine kleinere weibliche Figur, einer Isis nicht unähnlich. Del Torre sah in diesen Figuren zwei Genien, welche der Isis opferten; aber Maffei wollte sie lieber für den Lucifer und Hesperus[1] gehalten wissen. So gut die Gründe auch sein mögen, welche Maffei gegen die Deutung des Del Torre beibringt, so unglücklich ist doch sein eigener Einfall. Woher könnte uns Maffei beweisen, daß die Alten den Lucifer und Hesperus als zwei besondere Wesen gebildet? Es waren ihnen nichts als zwei Namen, sowie des nämlichen Sternes, also auch der nämlichen mythischen Person.* Es ist schlimm, wenn ein Mann, der die geheimsten Gedanken des Altertums zu erraten sich getraut, so allgemein bekannte Dinge nicht weiß! Aber um soviel nötiger dürfte es sein, auf eine neue Auslegung dieses trefflichen Kunstwerkes zu denken; und wenn ich den Schlaf und den Tod dazu vorschlage, so will ich doch nichts, als sie dazu vorschlagen. Augenscheinlich ist es, daß ihre Stellung keine Stellung für Opfernde ist; und wenn die eine Fackel das Opfer anzünden soll, was soll denn die andere auf dem Rücken? Daß Eine Figur beide Fackeln zugleich auslöscht, würde nach meinem Vorschlage sehr bedeutend[2] sein; denn eigentlich macht doch der Tod beidem, dem Wachen und dem Schlafen, ein Ende. Auch dürfte, nach eben diesem Vorschlage, die kleinere weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht, als die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen sein. Denn wenn der Kalathus[3] auf dem Haupte eine Isis oder Cybele, als die Mutter aller Dinge kennt-

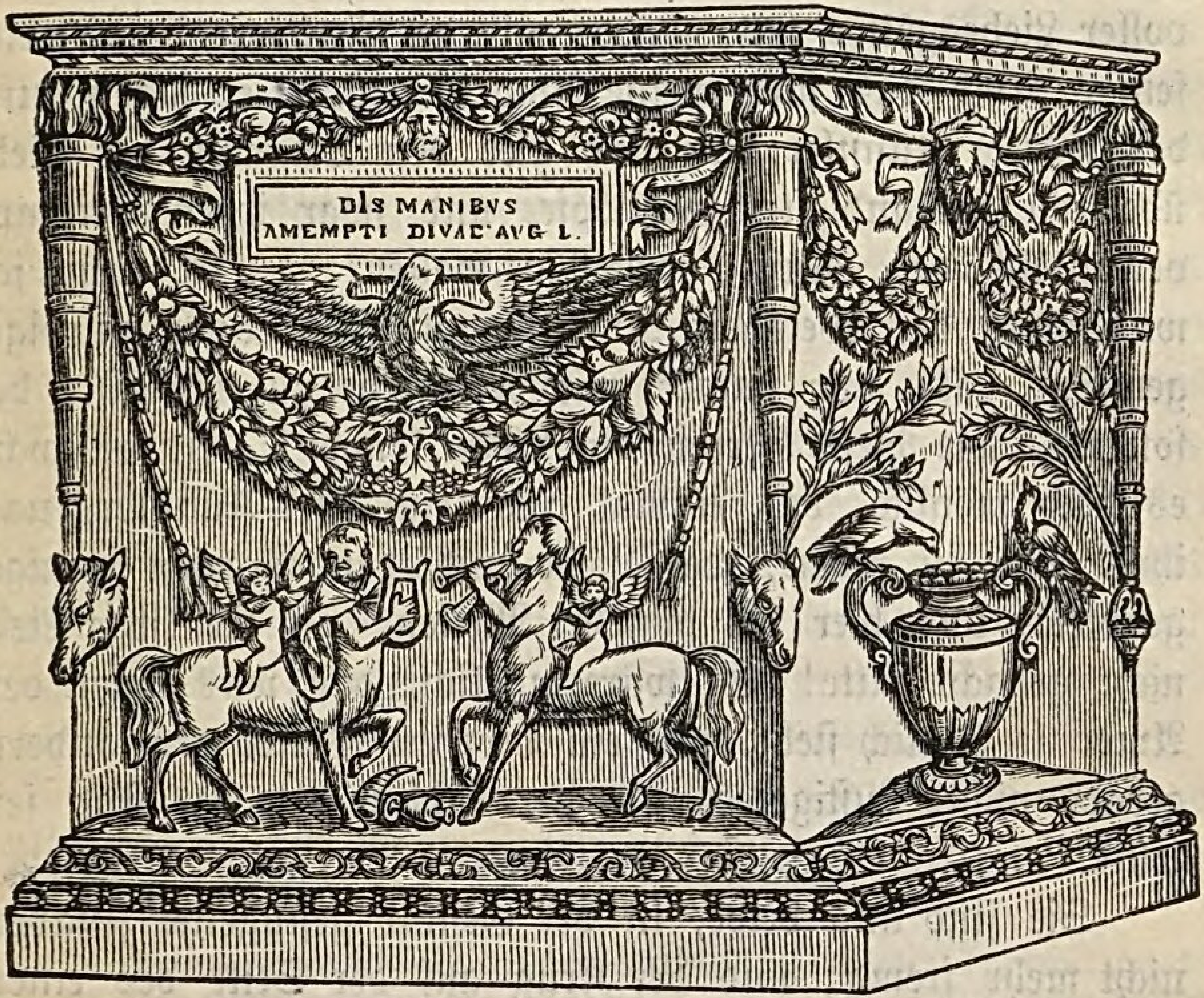
* Hyginus Poet. Astr. Libr. II. cap. 42.

---

[1] Lucifer und Hesperus — Morgen- und Abendstern.
[2] sehr bedeutend — soviel als sehr bedeutsam.
[3] Kalathus — geflochtener Korb.

lich machen soll: so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der bei Bellori verbunden, am zuverlässigsten ergiebt, ist dieses, daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz diejenigen Attribute sind, durch welche der Tod, wo




und wie es nötig schien, von seinem Ebenbilde, dem Schlafe, unterschieden ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war unstreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines Freigelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserin oder kaiserlichen Prinzessin, einiges Licht erhalten. Man sehe die vorstehende Abbildung.* Ein männlicher und weib-

* **Boissardus Par. III. p. 144.**

licher Centaur, jener auf der Leier spielend, diese eine doppelte Tibia[1] blasend, tragen beide einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Querpfeife bläst; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des einen Centaur liegt ein Krug, und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar, wie Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig sein. Auch das sind meine Amors! würde er sagen, und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik vorstellen wollen! — Ei nun ja; was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln; besonders, wie diese Herren die Liebe kennen! Indes wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert, und hier bei hundert Meilen[2] an die liebe Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß was ihnen dem Amor so ähnlich sieht, als ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres, als der Schlaf und der Tod sein sollte.

Sie sind uns beide, in der Gestalt geflügelter Knaben, nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des einen, und das Horn auf der Seite des andern, dünken mich nicht viel weniger redend, als es ihre buchstäblichen Namen sein würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre sein können, und daß die Centauren in dem Altertume nicht die schlechtesten Säufer sind; daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen, oder gar seinen Wagen

---

[1] Tibia — Flöte.

[2] bei hundert Meilen nicht — ganz und gar nicht.

ziehen.* Aber was brauchten sie in dieser Eigenschaft noch erst durch Attribute bezeichnet zu werden? und ist es nicht, auch für den Ort, weit schicklicher, diesen Krug, und dieses Horn für die Attribute des Schlafes und des Todes zu erklären, die sie notwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

Wenn ich aber den Krug oder die Urne als das Attribut des Todes nenne, so will ich nicht bloß den eigentlichen Aschenkrug, das Ossuarium oder Cinerarium, oder wie das Gefäß sonst hieß, in welchem die Überreste der verbrannten Körper aufbewahrt wurden, darunter verstanden wissen. Ich begreife darunter auch die *Ληκυθους*,[1] die Flaschen jeder Art, die man den toten Körpern, die ganz zur Erde bestattet wurden, beizusetzen pflegte, ohne mich darüber einzulassen, was in diesen Flaschen enthalten gewesen. Sonder[2] einer solchen Flasche blieb bei den Griechen ein zu begrabender Leichnam ebensowenig, als sonder Kranz; welches unter andern verschiedene Stellen des Aristophanes sehr deutlich besagen,** so daß es ganz begreiflich wird, wie beides ein Attribut des Todes geworden.

Wegen des Hornes, als Attribut des Schlafes, ist noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen gedenken die Dichter

---

* Gemme antiche colle sposizioni di P. A. Maffei, Parte III. p. 58.

** Besonders in den Ekklesiazusen, wo Blepyrus mit seiner Praxagora schilt, daß sie des Nachts heimlich aufgestanden und mit seinen Kleidern ausgegangen sei: (Z. 533—34.)

*Ωχου καταλιπουσ᾽ ὡσπερει προκειμενον,*
*Μονον οὐ στεφανωσασ᾽, οὐδ᾽ ἐπιθεισα ληκυθον.*

Der Scholiast setzt hinzu: *Ειωθασι γαρ ἐπι νεκρων τουτο ποιειν.* Man vergleiche in dem nämlichen Stücke die Zeilen 1022—27, wo man die griechischen Gebräuche der Leichenbestattung beisammen findet. Daß dergleichen den Toten beizusetzende Flaschen, *ληκυθοι*, bemalt wurden, und daß es eben nicht die größten Meister waren, die sich damit abgaben, erhellt eben daselbst aus Z. 987. 88.

---

[1] Die *ληκυθους* sind Salbengefäße.
[2] sonder — Präposition gleich ohne.

dieses Hornes: aus vollem Horne schüttet er seinen Segen über die Augenlider der Matten,

— — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus; —

mit geleertem Horne folgt er der weichenden Nacht nach, in seine Grotte,

Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.[1]

Und so wie ihn die Dichter sahen, bildeten ihn auch die Künstler. *

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod sein könnten, die hier auf den Centauren sitzen: was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicherweise einen Teil erraten hätte: muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht, daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornehmlich auf die Instrumente verstand, die wir hier in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centauren hatten bei den spätern Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle, und es war ganz gewöhnlich auf dem Grabmale eines Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

Ich kann indes, von diesem Monumente überhaupt, mich nicht anders als furchtsam[2] ausdrücken. Denn ich

* Servius ad Aeneid. VI. v. 233. Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27. Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.

[1] Beide Stellen stehen Statius Theb. 2, 143 und 6, 27. P. Papinius Statius im ersten Jahrh. n. Chr. verfaßte die epischen Gedichte Thebais und Achilleis.

[2] furchtsam — steht hier in der Bedeutung behutsam, vorsichtig.

sehe mich wiederum wegen der Treue des Boissard in Verlegenheit. Von Boissard ist die Zeichnung; aber vor ihm hatte schon Smetius die Aufschrift, und zwar mit einer Zeile mehr,* bekannt gemacht, und eine wörtliche Beschreibung der darum befindlichen Bilder beigefügt. Inferius, sagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo sunt, alter mas, lyncea instratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fistula, Germanicæ modernæ simili, canens insidet: alter femina, fistulis duabus simul in os insertis canens, cui alter Genius femineus alis papilionum, manibus nescio quid concutiens, insidet. Inter utrumque cantharus et cornu Bacchicum projecta jacent. Alles trifft ein; bis auf den Genius, den der weibliche Centaur trägt. Dieser soll, nach Smetius, auch weiblichen Geschlechts sein und Schmetterlingsflügel haben und mit den Händen etwas zusammenschlagen. Nach Boissard aber hat er keine andere Flügel, als sein Gespiel; und anstatt der Cymbeln oder des Crotalum[1] vielleicht bläst er auf eben dem Instrumente, auf dem jener.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gesehen hätte, als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche sein; und wenn Psyche das Bild der Seele ist: so wäre anstatt des Todes hier die Seele des Toten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut der Urne zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedem ein, den Schlaf noch ander-

---

* Die diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmal gesetzt,
LALVS ET CORINTHVS. L.
V. Gruteri Corp. Inscr. p. DCVI. Edit. Græv.

---

[1] Crotalum — Castagnetten.

wärts, als auf sepulkralischen Monumenten,[1] und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermutet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nämlich erscheint nicht selten ein Knabe oder Genius mit einem Füllhorne, und ich wüßte nicht, daß noch jemand es auch nur der Mühe wert gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagarris, jetzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus[2] zuerst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern* zwar bemerkt worden; aber kein einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein giebt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn; und welchen Begleiter könnte ein trunkener Bacchus lieber wünschen, als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Palast des Schlafes ausziert.**

Mille intus simulacra dei cælaverat ardens,
Mulciber. Hic hæret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Est ubi Baccho,
Est ubi Martigenæ socium pulvinar Amori
Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet: nullique ea tristis imago.

* S. Lipperts Dakt. I. 366.
** Thebaid. X. v. 100.

---

[1] sepulkralische Monumente — Grabdenkmäler.
[2] Casaubonus — Isaak Casaubonus (1559—1624) aus Genf, Bibliothekar Heinrich des IV. von Frankreich. Sein Hauptwerk ist Animadversionum in Athenaei Deipnosophistae Libri XV. Paris 1600.

Ja, wenn einer alten Inschrift zu trauen, oder vielmehr, wenn diese Inschrift alt genug ist: so wurden sogar Bacchus und der Schlaf als die zwei größten und süßesten Erhalter des menschlichen Lebens gemeinschaftlich angebetet.*

Es ist hier nicht der Ort, diese Spur schärfer zu verfolgen. Ebensowenig ist es jetzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten, und nach mehreren Beweisen umher zu schweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf und den Schlaf als den Tod, bald einzeln, bald beisammen, bald ohne, bald mit gewissen Abzeichen gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger sonst aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich, was sie erhärten sollen, und ich kann ohne Bedenken zu dem zweiten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegensatzes enthält.

II. Ich sage: die alten Artisten, wenn sie ein Skelett bildeten, meinten damit etwas ganz anderes, als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweise also, 1) daß sie nicht den Tod damit meinten, und zeige 2) was sie sonst damit meinten.

1) Daß sie Skelette gebildet, ist mir nie eingekommen, zu leugnen. Nach den Worten des Herrn Klotz müßte ich es zwar geleugnet haben, und aus dem Grunde geleugnet haben, weil sie überhaupt, häßliche und ekle Gegenstände zu bilden, sich enthalten. Denn er sagt, ich würde die Beispiele davon auf geschnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bildersprache verweisen wollen, die sie von jenem höheren Gesetze der Schönheit losgesprochen. Wenn ich das nötig hätte, zu thun, dürfte ich nur hinzusetzen, daß die Figuren auf Grabsteinen und Totenurnen nicht weniger zur Bildersprache gehörten; und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwei metallenen Bilder in dem Kircherschen Museum und in der Galerie zu Florenz

* Corp. Inscript. p. LXVII. 8.

wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir schuld giebt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelette gebildet; ich habe bloß gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelett gebildet. Es ist wahr, ich glaubte an dem echten Altertume des metallenen Skeletts zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten." Diesen Zusatz verhält[1] Herr Klotz seinen Lesern, und doch kömmt alles darauf an. Denn er zeigt, daß ich das nicht geradezu leugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt, daß meine Meinung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence[2] behauptet, den Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelette auf alten Werken, und jetzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der That stehen die, die er anführt, bis auf eines, schon alle bei Winckelmann;* und daß er diesen auch hier nur ausgeschrieben, ist aus einem Fehler sichtbar, welchen sie beide machen. Winckelmann schreibt: „Ich merke

* Allegorie S. 81.

[1] verhält — ist hier soviel wie vorenthält.

[2] Spence — Joseph Spence (1698—1768). Lessing erwähnt ihn oft im Laokoon. Er schrieb: „Polymetis or an Enquiry into the Agreement between the works of the Roman poets and the Romains of ancient Artists."

hier an, daß nur auf zwei alten Denkmalen und Urnen von Marmor zu Rom Totengerippe stehen, die eine ist in der Villa Medicis, die andere in dem Museo des Collegii Romani; ein anderes mit einem Gerippe findet sich bei Spon und ist nicht mehr zu Rom befindlich." Wegen des ersten dieser Gerippe, welches noch in der Villa Medicis stehe, beruft er sich auf Spons Rech. d'Antiq. p. 93; und wegen des dritten, das nicht mehr in Rom vorhanden sei, auf eben desselben Gelehrten Miscell. ant. p. 7. Allein dieses und jenes bei Spon sind nur eines und das nämliche; und wenn das, welches Spon in seinen Recherches anführt, noch in der Villa Medicis steht, so ist das in seinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom und in der nämlichen Villa auf dem nämlichen Platze zu sehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, sah es nicht in der Villa Medicis, sondern in der Villa Madama. So wenig also Winckelmann die beiden Citate des Spon verglichen haben konnte, ebensowenig kann es Herr Klotz gethan haben, denn sonst würde er mich nicht zum Überflusse, wie er sagt, auf die beiden Marmor, die Winckelmann in seinem Versuche über die Allegorie anführt, verweisen und dennoch gleich darauf auch das Denkmal bei Spon in Rechnung bringen. Eines, wie gesagt, ist hier doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehen.

Damit er jedoch über diesen Abzug nicht verdrießlich werde, so stehen ihm sogleich für das Eine abgestrittene Gerippe ein Halbdutzend andere zu Dienste. Fürs erste ganzer drei beisammen, habe ich die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek[1] des Andreini zu Florenz bei

---

[1] Daktyliothek — Sammlung von geschnittenen Ringsteinen.

Gori *[1] vorzuführen. Das vierte wird ihm eben dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen. ** Das fünfte trifft er, wenn mich meine Kundschaft nicht trügt, bei Fabretti; ***[2] und das sechste auf dem andern der zwei Stoschischen Steine,[3] von welchen er nur den einen aus den Lippertschen Abdrücken beibringt. †

Welch elendes Studium ist das Studium des Altertums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankömmt! wenn der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der Altertumskrämer, ein anderes der Altertumskundige. Jener hat die Scherben,[4] dieser den Geist des Altertums geerbt. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Ge-

---

* Inscript antiq. quæ in Etruriae Urbibus exstant. Par. I. p. 455.

** Ibid. p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binæ corollæ, femina coram mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, præeunte Mercurio petasato et caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus.

*** Inscript. cap. I. n. 17 von Gori am letztern Orte angeführt.

† Descript. des Pierres gr. p. 517 n. 214.

---

[1] Gori † 1758 der Sammler der Inscriptiones antiquae, quae in Etruriae urbibus exstant. Sein Museum Etruscum sollte alle altetruskischen Denkmäler enthalten.

[2] Rafaello Fabretti (1619—1700) berühmter italien. Altertumsforscher, schrieb u. a. Inscriptionum antiquarum, quae in aedibus paternis asservuntur explicatio et additamentum.

[3] Stoschische Steine — Philipp von Stosch (1691 bis 1757) aus Küstrin, lebte die letzten 26 Jahre seines Lebens als bedeutender Kenner der antiken Kunstwerke in Florenz. Winckelmann verfaßte einen Katalog seiner reichen Sammlung geschnittener Steine. 1765 kam diese Sammlung ins Berliner Museum.

[4] die Scherben — das bloß Äußerliche.

danken. Ehe jener noch sagt, „so war das!“ weiß dieser schon, ob es so sein können.

Man lasse jenen noch siebzig und sieben[1] solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammenklauben,[2] um zu beweisen, daß die Alten den Tod als ein Gerippe gebildet; dieser wird über den kurzsichtigen Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind das nicht, wofür man sie ausgiebt!

Den Punkt des Alters, es sei als ausgemacht, oder als nicht auszumachend, bei Seite gesetzt: was für Grund hat man, zu sagen, daß diese Skelette den Tod vorstellen?

Weil wir Neueren den Tod als ein Skelett bilden? Wir Neueren bilden zum Teil noch den Bacchus als einen fetten Wanst;[3] war das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief[4] von der Geburt des Herkules fände, und wir sähen eine Frau mit kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Thüre sitzen: wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe?[5] Aber wir beten ja so! — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neueren den Tod nicht einmal als ein bloßes Skelett; wir geben ihm eine Sense oder so was in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelett zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelette den Tod vorstellen; so müssen wir entweder durch die Vor-

---

[1] siebzig und sieben soviel als: wer weiß wie viele.
[2] zusammenklauben — zusammenlesen, aufsuchen.
[3] Wanst — Schmerbauch.
[4] Basrelief — wenig oder halberhabene Bildhauerarbeit.
[5] Vergl. Ovid. Metam. 9, 295 ff.

stellung selbst oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses noch jenes. Selbst nicht das geringste indirekte[1] Zeugnis läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirekte Zeugnisse die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod;* er streift auf schwarzen Flügeln umher;** er führt ein Schwert;*** er fletscht hungrige Zähne;† er reißt einen gierigen Rachen auf;†† er hat blutige Nägel, mit welchem er seine bestimmten Opfer zeichnet;††† seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet,*† mit ganzen Städten davon eilt.**† Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides[2] wird er sogar als eine handelnde Person mit aufgeführt, und er ist auch da der traurige, fürchterliche, unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen, ob man schon weiß, daß die alte Skeuopöie[3]

* Pallida, lurida Mors.
** Atris circumvolat alis. Horat. Sat. II. 1. v. 58.
*** Fila sororum ense metit. Statius Theb. I. v. 633.
† Mors avidis pallida dentibus. Seneca Her. Fur.
†† Avidos oris hiatus pandit. Idem Oedipo.
††† Præcipuos annis animisque cruento ungue notat. Statius Theb. VIII. v. 380.
*† Fruitur cœlo, bellatoremque volando campum operit. Idem ibid. v. 378.
**† Captam tenens fert manibus urbem. Idem Th. I. v. 633.

[1] indirekt — nicht geradezu, mittelbar, versteckt.
[2] in der Alceste des Euripides.
[3] Skeuopöie — σκευοποιΐα Anfertigung der Masken, des Kostüms.

sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlicheren Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er durch mehr als sein schwarzes Gewand* und durch den Stahl bezeichnet gewesen, wodurch er dem Sterbenden das Haar abschnitt, und ihn so den unterirdischen Göttern weihte;** Flügel hatte er nur vielleicht.***

Prallt indes von diesem Wurfe nicht auch etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugiebt, daß in den Gemälden der Dichter nichts von einem Gerippe zu sehen: muß ich nicht hinwieder einräumen, daß sie dem ungeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechnet zu haben vermeine? Wenn aus dem, was in den poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen[1] Gemälde der Kunst gilt: wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig, wie in dem andern. Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterem Umfange, als die Gemälde der Kunst; besonders kann die Kunst, bei Personifierung eines abstrakten Begriffes, nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen sein würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen

* Alcest. v. 843, wo ihn Herkules *Ανακτα τον μελαμπεπλον νεκρων* nennt.

** Ebendaselbst, Z. 76, 77, wo er von sich selbst sagt:

*Ιερος γαρ ὁυτος των κατα χθονος θεων,*
*Οτου τοδ᾽ ἐγχος κρατος ἁγνισει τριχα.*

*** Wenn anders das *πτερωτος ᾁδας* in der 261sten Zeile von ihm zu verstehen ist.

[1] materiell — sachlich, sinnlich.

Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personifierten abstrakten Begriff in die Klasse handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen und ihn in allen den Modifikationen [1] einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personifierten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukömmt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzelnen Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte notwendig ihr Bild werden, falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte oder zu sonst einem konventionalen [2] Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu sein, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben; und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern, wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor [3] sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen zukömmt.

---

[1] Modifikation — Abänderung, nähere Bestimmung.
[2] konventional — herkömmlich, üblich.
[3] Lessing gebraucht die Präposition vor im Sinne unseres „für“, vor sich hier soviel als an und für sich. —

Tot sein, hat nichts Schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Totsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben, kann schrecklich werden und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armut der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führt, und den Zustand des Todes selbst mit einem und eben demselben Worte benennt. Ich weiß, daß diese Armut oft eine Quelle des Pathetischen[1] werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet; aber dennoch verdient diejenige Sprache unstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmäht, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbaut. Eine solche Sprache scheint die ältere griechische, die Sprache des Homer, gewesen zu sein. Ein anderes ist dem Homer *Κηρ*, ein anderes *Θανατος*: denn er würde *Θανατον και Κηρα* nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eines und ebendasselbe bedeuten sollten. Unter *Κηρ* versteht er die Notwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmählichen, ungelegenen Tod; unter *Θανατος* aber den natürlichen Tod, vor dem keine *Κηρ* vorhergeht, oder den Zustand des Totseins ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene *Κηρ*. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Letum und Mors.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
Et Bellona minax, facibusque armata Megæra,
Letumque, Insidiæque, et lurida Mortis imago:

---

[1] pathetisch — feierlich, erhaben, ernst.

sagt Petron.[1] Spence meint, er sei schwer zu begreifen, dieser Unterschied; vielleicht aber hätten sie unter Letum den allgemeinen Samen oder die Quelle der Sterblichkeit verstanden, dem sie sonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewiesen, unter Mors aber die unmittelbare Ursache einer jeden besonderen Äußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde.* Ich meinesteils möchte lieber glauben, daß Letum mehr die Art des Sterbens und Mors den Tod überhaupt ursprünglich bedeuten sollen; denn Statius sagt:**

Mille modis leti miseros Mors una fatigat.

Der Arten des Sterbens sind unendliche: aber es ist nur Ein Tod. Folglich würde Letum dem griechischen *Κηρ*, und Mors dem *Θανατος* eigentlich entsprochen haben, unbeschadet, daß in der einen Sprache sowohl, als in der andern, beide Worte mit der Zeit verwechselt und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indes will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen versteht. Ein solcher könnte sagen: „Ich lasse mir den Unterschied zwischen *Κηρ* und *Θανατος* gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben: warum

* Polymetis, p. 261. The Roman poets sometimes make a distinction between Letum and Mors, which the poverty of our language will not allow us to express; and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by Letum, that general principle or source of mortality, which they supposed to have its proper residence in hell; and by Mors, or Mortes (for they had several of them), the immediate cause of each particular instance of mortality on our earth.

** Thebaid. IX. v. 280.

[1] Petronius — Titus Arbiter Petronius † 67 n. Chr. schrieb Satiricon liber, eine Art von Roman, ein treues, aber entsetzliches Bild des damaligen römischen Lebens. Ein größeres Stück aus demselben: Das Gastmahl des Trimalchio wurde erst 1663 in Dalmatien entdeckt.

könnte nicht auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützt, mit seinen übrigen Attributen gewesen sein; aber sonach war dieser Genius nur *Θανατος*. Wie steht es mit dem Bilde der *Κηρ*? Wenn dieses schrecklich sein müssen: so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt zu sagen, daß die Alten den Tod, nämlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besonderen Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben."

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraktion des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen, und diese unter dem besonderen Bilde der *Κηρ* vorgestellt haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung etwas wählen können, was erst spät auf den Tod folgt? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen, als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriedigt, der sehe das Faktum![1] Pausanias hat uns zum Glück die Gestalt aufbehalten, unter welcher die *Κηρ* vorgestellt wurde. Sie erschien als ein Weib mit greulichen Zähnen und mit krummen Nägeln, gleich einem reißenden Tiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus,[2] auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruhten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt: *Του Πολυνεικους δε ὀπισθεν ἑστηκεν ὀδοντας τε ἐχουσα οὐδεν ἡμερωτερους θηριου, και ὁι και των χειρων ἐισιν ἐπικαμπεις ὁι ὀνυχες·*

---

[1] Faktum — Thatsache.

[2] Cypselus, Tyrann von Korinth, verherrlichte seinen Namen durch Aufstellung von Kunstwerken. Die hier erwähnte Kiste, geschmückt mit kunstreicher Arbeit, beschreibt Pausanias ausführlich.

*ἐπιγραμμα δε ἐπ᾽ αὐτῃ εἰναι φασι Κηρα.** Vor dem *ἑστηκεν* scheint ein Substantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloße Chikane,[1] wenn man zweifeln wollte, daß es ein anderes als *Γυνη* sein könne. Wenigstens kann es *Σκελετος* doch nicht sein, und das ist mir genug.

Schon ehemals hatte Herr Klotz dieses Bild der *Κηρ* gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bei den Alten brauchen wollen,** und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. *Κηρ* ist nicht der Tod, und es ist bloße Armut derjenigen Sprache, die es durch eine Umschreibung, mit Zuziehung des Wortes Tod, geben muß; ein so verschiedener Begriff sollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Herr Klotz auch den Kuhnius[2] nicht loben sollen, daß er *Κηρ* durch Mors fatalis übersetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum, gewesen sein, denn bei Suidas[3] wird *Κηρ* durch *θανατηφορος μοιρα*, nicht durch *Θανατος πεπρωμενος* erklärt.

Endlich will ich an den Euphemismus[4] der Alten erinnern, an ihre Zärtlichkeit,[5] diejenigen Worte, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken,

---

* Libr. V. cap. 19. p. 425. Edit. Kuhn.

** Act. Litt. Vol. III. Parte III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcæ Cypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet *γυνη ὀδοντας κ. τ. λ.* — Verbum *Κηρα* recte explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiæ etiam alia monimenta adversari videntur.

---

[1] Chikane — unerlaubter Kunstgriff, Kniffe und Ränke.

[2] Kuhnius, Herausgeber der Werke des Pausanias.

[3] Suidas — griechischer Grammatiker und Lexikograph im 10. u. 11. Jahrh. nach Chr. verfaßte ein Realwörterbuch.

[4] Euphemismus — mildernder, schonender Ausdruck.

[5] Zärtlichkeit — hier so viel als Empfindlichkeit, feines Gefühl.

mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie diesem Euphemismus zufolge nicht gern geradezu sagten: „er ist gestorben", sondern lieber: „er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Mehreren abgegangen,"* und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit, die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen[1] war, so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelinderen Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bei welchem einem jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen; nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes; denn auch in ihren Kompositionen hätte der unvermutete Anblick eines solchen Bildes ebenso ominös werden können, als die unvermutete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmutigen Umweg führt; und welches Bild könnte hierzu dienlicher sein, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannt, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen und jetzt daher vermiedenen Wörter bei einer noch greulicheren Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sei: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den

* Gattakerus de novi Instrumenti stylo cap. XIX.

[5] ominös — bedeutungsvoll, bes. von böser Vorbedeutung.

Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligeren, oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also: 2) da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sich gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen: was sollen sie denn sein, diese Gerippe?

Ohne Umschweif; diese Gerippe sind Larvæ, und das nicht sowohl insofern, als Larva selbst nichts anderes als ein Gerippe heißt, sondern insofern, als unter Larvæ eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pneumatologie[1] der Alten war diese. Nach den Göttern glaubten sie ein unendliches Geschlecht erschaffener Geister, die sie Dämones nannten. Zu diesen Dämonen rechneten sie auch die abgeschiedenen Seelen der Menschen, die sie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders als eine zweifache Art sein konnte. Abgeschiedene Seelen guter, abgeschiedene Seelen böser Menschen. Die guten wurden ruhige, selige Hausgötter ihrer Nachkommenschaft und hießen Lares. Die bösen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unstät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken, und hießen Larvæ. In der Ungewißheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweiten Art sei, galt das Wort Manes.

Und solche Larvæ, sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen wurden als Gerippe gebildet. — Ich bin überzeugt, daß diese Anmerkung von seiten der Kunst neu ist, und von keinem Antiquare zur Auslegung alter Denk-

---

[1] **gemeine Pneumatologie** — die gewöhnliche Lehre von den Geistern.

mäler noch gebraucht worden. Man wird sie also bewiesen zu sehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug sein, wenn ich mich desfalls auf eine Glosse[1] des Henr. Stephanus[2] berufte, nach welcher in einem alten Epigramm ὁι Σκελετοι durch Manes zu erklären sind. Aber was diese Glosse nur etwa dürfte vermuten lassen, werden folgende Worte außer Zweifel setzen. Nemo tam puer est, sagt Seneca,* ut Cerberum timeat, et tenebras, et Larvarum habitum nudis ossibus cohærentium. Oder, wie es unser alter ehrlicher und wirklich deutscher Michael Herr übersetzt: „Es ist niemants so kindisch, der den Cerberus förcht, die Finsterniß und die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein aneinander hangen.“** Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelett deutlicher bezeichnen, als durch das nudis ossibus cohærens? Wie könnte man es geradezu bekräftigt wünschen, daß die Alten ihre spukenden Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine dergleichen Anmerkung einen natürlicheren Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewährt, so ist es unstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur Ein Gerippe auf einem alten Denkmale könnte freilich der Tod sein, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie, wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Tode kenne,

* Epist. XXIV.

** Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philosophen Seneca. Straßburg 1536, in Folio. Ein späterer Übersetzer des Seneca, Konrad Fuchs (Frankf. 1620), giebt die Worte: et Larvarum habitum nudis ossibus cohærentium, durch „und der Todten gebeinichte Companey“. Fein zierlich und toll!

[1] Glosse — Anmerkung, Erklärung eines dunklen Wortes.
[2] Henricus Stephanus (1528—1598) berühmter Philolog und Buchdrucker in Paris.

Stant Furiæ circum, variæque ex ordine Mortes:
so müsse es auch dem Künstler vergönnt sein, verschiedene Arten des Todes jede in einen besonderen Tod auszubilden? Und wenn auch dann noch eine solche Komposition[1] verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn giebt? Ich habe oben* eines Steines bei Gori gedacht, auf welchem drei Gerippe zu sehen: das eine fährt auf einer Biga,[2] mit grimmigen Tieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher, und droht ein drittes, das vorsteht, gleichfalls zu überfahren. Gori nennt diese Vorstellung den Triumph des Todes über den Tod. Wort ohne Sinn! Aber zum Glück ist dieser Stein von schlechter Arbeit und mit einer griechisch scheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori erklärt ihn also für das Werk eines Gnostikers;[3] und es ist von jeher erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer nicht zu erweisen Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst oder über ein paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft da triumphieren zu sehen, sehe ich nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven, die noch in jenem Leben einer Beschäftigung nachhängen, die ihnen hier so angenehm gewesen. Daß dieses erfolge, war eine allgemein angenommene Meinung bei den Alten; und Virgil hat unter den Beispielen, die er davon giebt, der Liebe zu den Rennspielen nicht vergessen:**

---

* S. 89.
** Aeneid. VI. v. 653.

---

[1] Komposition — Zusammensetzung.
[2] Biga — Zweigespann.
[3] Gnostiker — die Gnostiker waren eine Sekte des zweiten und dritten Jahrh. nach Christo, deren Lehre ein Gemisch von christlichen, neuplatonischen und orientalischen Vorstellungen war.

— — — quæ gratia currûm
Armorumque fuit vivis, quæ cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

Daher auf den Grabmälern und Urnen und Särgen nichts häufiger, als Genien, die

— aliquas artes, antiquæ imitamina vitæ,

ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er diesen Stein mitgeteilt, kömmt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichsam nur die Karikatur[1] heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, sind auf dem Marmor Genien.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen nicht anders als Gerippe dachten: so war es ja wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigeren Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petrons von einem solchen Gerippe ist bekannt;* aber der Schluß wäre sehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabei sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

* Potantibus ergo, et accuratissimas nobis lauticias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebræque laxatæ in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret Trimalcio adjecit.

Heu, heu. nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(Edit. Mich. Hadr. p. 115.)

[1] Karikatur — von dem italienischen Worte caricari übertreiben, Übertreibung, Zerrbild, Fratze.

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieser fortschleppen! in dieser Gestalt wird der Tod uns abfordern! Sondern: das müssen wir alle werden; solche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat. —

Und so glaube ich auf alle Weise erwiesen zu haben, was ich zu erweisen versprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht bloß gegen Herrn Klotz mir diese Mühe genommen. Nur Herrn Klotz zurecht weisen, dürfte den meisten Lesern eine ebenso leichte, als unnütze Beschäftigung scheinen. Ein anderes ist es, wenn er mit der ganzen Herde irrt. Sodann ist es nicht das hinterste nachblökende Schaf, sondern die Herde, die den Hirten oder den Hund in Bewegung setzt.

---

## Prüfung.

Ich werfe also einen Blick auf bessere Gelehrte, die, wie gesagt, an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger teilnehmen, und fange bei dem Manne an, der Herrn Klotz alles in allem ist: bei seinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus. — Was für schöne Seelen, die jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein paar Komplimente gewechselt, stracks für ihren Freund[1] erklären! Schade nur, daß man ebenso leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt.*

* Iliad. $\pi$. v. 681.

[1] Freund. — Klotz drängte sich mit oft widerwärtiger Aufdringlichkeit an Gelehrte heran und suchte sie in seinen Kreis zu ziehen.

„Es ist nur verdrießlich," sagt der Graf, daß Homer sich nicht auf die Attribute eingelassen, die man zu seiner Zeit dem Schlafe erteilte. Wir kennen, diesen Gott zu bezeichnen nur seine Handlung selbst, und krönen ihn mit Mohn. Diese Ideen sind neu, und die erste, welche überhaupt von geringem Nutzen ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blumen ganz unschicklich vorkommen, besonders für eine Figur, die mit dem Tode gruppieren[1] soll."* Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen[2] Geschmack des Grafen, der von Homer verlangen konnte, daß er seine geistigen Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffieren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese Attribute selbst gekannt, und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen beides des Schlafes und des Todes gewesen. Fürs erste erhellt aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders als ein Gerippe vorgestellt werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich, als von einer Sache, die sich von selbst versteht, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der Figur des Todes nicht wohl gruppieren möchte. Diese Besorgnis konnte nur daher kommen, weil er sich von der Ähnlichkeit beider Figuren nie etwas träumen lassen; weil er den Schlaf als einen sanften Genius und den Tod als ein ekles Ungeheuer sich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein ebenso sanfter Genius sein könne, so würde er seinen Künstler

* Tableaux tirés de l'Iliade, etc.

[1] gruppieren — eine Gruppe bilden, sich künstlerisch vereinigen.
[2] klein — gering.

dessen gewiß erinnert und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut sei, diesen ähnlichen Genien ein Abzeichen zu geben, und welches wohl das schicklichste sein könne. Aber er kannte, fürs zweite, auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen sollen. Es ist ein wenig viel Unwissenheit, zu sagen, daß wir diesen Gott, außer seiner Handlung, nur durch die leidigen Mohnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beide diese Kennzeichen neu wären; aber welches denn nun die alten genuinen Kennzeichen gewesen, sagt er nicht bloß nicht, sondern er leugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte also nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlafe so häufig beilegen, und mit dem er, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Servius[1] und Lutatius, auch gemalt wurde! Er wußte nichts von der umgestürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieser umgestürzten Fackel aus dem Altertume vorhanden sei, welche nicht eine bloße Mutmaßung, welche die eigene ungezweifelte Überschrift für den Schlaf erkläre; er hatte diese Figur weder bei Boissard, noch Gruter, noch Spanheim, noch Beger, noch Brouckhuysen *[2] gefunden, und überall nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es haben wollte; mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi[3] wäre; mit einem Tode, ein kleinwenig artiger,

* Brouckhuysen hat sie, aus dem Spanheim, seinem Tibull einverleibt. Beger aber, welches ich oben (S. 70) mit hätte anmerken sollen, hat das ganze Monument, von welchem diese einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius, in seinem Spicilegio Antiquitatis p. 106 bekannt gemacht. Beger gedenkt dabei so wenig Spanheims, als Spanheim Begers.

---

[1] Servius ist der bekannte Scholiast des Virgil.

[2] Jan van Broekhuyzen (1649—1707), niederländischer Philolog. Herausgeber des Tibullus und Propertius.

[3] Alessandro Algardi (1602—1654) ein italienischer Bildhauer.

als er in den deutschen Totentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was homerisch? Was ist nicht galant,[1] und gotisch,[2] und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte, nicht eben verhalten, als Hudarts[3] Übersetzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Ratgeber des Künstlers schuld, wenn dieser so ekel und abenteuerlich modern würde, wo er sich, in dem wahren Geiste des Altertums, so simpel und fruchtbar, so anmutig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reizen, an zwei so vorteilhaften Figuren, als geflügelte Genien sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Ähnliche verschieden und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs, und Bildung und Miene: an Farbe und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Kolorits[4] nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der eine dieser Zwillingsbrüder schwarz, der andere weiß.

Freilich konnte Caylus aus den bekannten Ikonologischen[5] Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausschreiber heißen, sich wenig oder gar nicht eines Besseren unterrichten.

Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa;* aber wie betrüglich schmückt er ihn sonst aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein schwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius ihm geben,** gehört dem Traume, nicht dem

---

* Iconolog. p. 464. Edit. Rom. 1603.
* Imag. Deorum p. 143. Francof. 1687.

---

[1] galant — hier zierlich.
[2] gotisch — bei Lessing in der Bedeutung schnörkelhaft oder altfränkisch, also im tadelnden Sinne.
[3] Hudart — Houdart de la Motte übersetzte 1714 die Iliade ins Französische.
[4] Kolorit — Färbung.
[5] Ikonologie — Erklärung der Sinnbilder oder sinnbildlichen Denkmäler.

Schlafe. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennt Ripa zwar die Stelle des Pausanias, aber ohne zu jenes Bild[1] den geringsten Gebrauch davon zu machen. Er schlägt dessen ein dreifaches vor, und keines ist so, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl ist auch nur das eine, von der Erfindung des Camillo da Ferrara, ein Skelett; aber ich zweifle, ob Ripa damit sagen wollen, daß dieser Camillo es sei, welcher den Tod zuerst als ein Skelett gemalt. Ich kenne diesen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am meisten gebraucht[2] haben, sind Gyraldus[3] und Natalis Comes.[4] Dem Gyraldus haben sie den Irrtum wegen der weißen und schwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeschrieben;* Gyraldus aber muß, anstatt des Philostratus selbst, nur einen Übersetzer desselben nachgesehen haben. Denn es ist nicht Ὑπνος, sondern Ὀνειρος, von welchem Philostratus sagt:** *εν ἀνειμενῳ τῳ ειδει γεγραπται, και ἐσθητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ ἀυτου και μεθ᾽ ἡμεραν*. Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes giebt dem Tode ein schwarzes Gewand mit Sternen.*** Das schwarze Gewand ist in dem Euripides gegründet; aber wer ihm die Sterne daraufgesetzt, weiß

* Hist. Deorum Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jensii.
** Iconum lib. I. 27.
*** Mythol. lib. III. cap. 13.

[1] zu jenes Bild — zu dem Bilde Jenes d. h. des Todes.

[2] gebraucht haben — aus denen Ripa und Chartarius ihre Kenntnisse entnommen haben.

[3] Gyraldus ist der Italiener Gregorio Giraldi (1479 bis 1552).

[4] Natalis Comes ist der Venetianer Natale Conti, der im 16. Jahrh. ein Werk Mythologiae in 10 Büchern schrieb.

ich nicht. Träume contortis cruribus hat er auch, und er versichert, daß sie Lucian auf seiner Insel des Schlafes so umherschwärmen lassen. Aber bei dem Lucian sind es bloß ungestaltete Träume, αμορφοι, und die krummen Beine sind von seiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch diese krummen Beine nicht den Träumen überhaupt als allegorisches Kennzeichen, sondern nur gewissen Träumen, selbst nach ihm, zukommen.

Andere mythologische Kompilatoren[1] nachzusehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier[2] möchte eine Ausnahme zu verdienen scheinen. Aber auch Banier sagt von der Gestalt des Todes ganz und gar nichts, und von der Gestalt des Schlafes mehr als eine Unrichtigkeit.* Denn auch Er verkennt in jenem Gemälde beim Philostrat den Traum für den Schlaf und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er schon aus der Stelle des Pausanias schließen zu können glaubt, daß er als ein Kind, und einzig als ein Kind, vorgestellt worden. Er schreibt dabei dem Montfaucon[3] einen groben Irrtum nach, den schon Winckelmann gerügt hat, und der seinem[4] deutschen Übersetzer sonach wohl hätte bekannt sein können.** Beide nämlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi in der Villa Borghese für alt aus, und eine neue Vase, die dort mit mehreren neben ihm steht, weil sie Montfaucon auf einem Kupfer dazugesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Dieser Schlaf des Algardi

* Erläut. der Götterlehre, vierter Band, S. 147 deut. Übers.
** Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XV.

[1] Kompilatoren — Zusammenträger, Abschreiber.
[2] Antoine Banier (1673—1741) schrieb la Mythologie et les fables expliquées par l'histoire. 1740.
[3] Montfaucon gab 1722 in Paris Antiquité expliquée heraus.
[4] seinem Übersetzer — d. i. des Banier.

selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Altertums; er mag sonst so kunstreich gearbeitet sein, als man will. Denn seine Lage und Gebärdung[1] ist von der Lage und Gebärdung des schlafenden Fauns im Palaste Barberino entlehnt, dessen ich oben gedacht habe.*

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, sowie es bei den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente, oder denselben ähnliche, sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten.** Aber heißt dieses, in dem Einen derselben, den Tod selbst erkennen? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von dem symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personifizierten, als ein selbständiges Wesen verehrten Begriffes, ist noch ein weiter Schritt.

Eben dieses ist von Gori zu sagen. Gori nennt zwar noch ausdrücklicher zwei dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen, Genios Somnum et Mortem referentes;*** aber schon dieses referentes selbst verrät ihn. Und da gar, an einem andern Orte,† ihm eben diese Genien Mortem et Funus designantes heißen; da er, noch anderswo,

* S. 67.
** In notis ad Rondelli Expositionem S. T. p. 292.
*** Inscript. ant. quæ in Etruriæ Urbibus exstant. Parte III. p. XCIII.
† L. c. p. LXXXI.

[1] Gebärdung — Gebaren, Benehmen.

in dem einen derselben, trotz der ihm nach Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes, immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennt: so ist wohl unstreitig, daß er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein Gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwei geflügelten Knaben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten: so erklärte er dennoch einen solchen Knaben, der auf dem bekannten Konklamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris steht, weder für den einen, noch für den andern, sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüte gestorben sei, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe.* Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitig gemacht hatte, und er den nämlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete, sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings nichts, und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwei Genien mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattin desselben oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den, nach der Meinung einiger Alten, ein jeder Mensch habe, verdient kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen, daß wenigstens die eine dieser Figuren, zu Folge der ausdrücklichen alten Überschrift, schlechterdings der Schlaf sei; und eben gerate ich glück-

---

* Explic. de divers Monuments singuliers qui ont rapport à la Religion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom * * p. 36.

licherweise auf eine Stelle unseres Winckelmanns, in der er die Unwissenheit dieses Franzosen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein, schreibt Winckelmann,* daß ein anderer Franzos, Martin, entscheidend und kühn vorgiebt, die beiden Genien an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie in dieser Bedeutung mit der alten Überschrift des Schlafes und des Todes stehen, ist öffentlich in dem Hofe des Palastes Albani aufgestellt." Ich hätte mich dieser Stelle oben (S. 60) erinnern sollen, denn Winckelmann meint hier eben denselben Marmor, den ich dort aus seinem Versuche über die Allegorie anführe. Was dort so deutlich nicht ausgedrückt war, ist es hier um so vielmehr: nicht bloß der eine Genius, sondern auch der andere, werden auf diesem Albanischen Monumente durch die wörtliche alte Überschrift für das erklärt, was sie sind: für Schlaf und Tod. — Wie sehr wünschte ich, durch Mitteilung desselben das Siegel auf diese Untersuchung drücken zu können!

Noch ein Wort von Spence, und ich schließe. Spence, der uns unter allen am positivsten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will, Spence ist der Meinung, daß die Bilder, welche bei den Alten von dem Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders als schrecklich und gräßlich sein können, weil die Alten überhaupt weit finsterere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beiwohnen könnten.**

Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den

* Vorrede zur Geschichte der Kunst. S. XVI.
** Polymetis p. 262.

Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermutlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes; und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

---

# Epigrammatische Abhandlungen.

## Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm.

### (1.) Über die Bedeutung des Wortes Epigramm.

Man hat das Wort Epigramm verschiedentlich übersetzt: durch Überschrift, Aufschrift, Inschrift, Sinnschrift, Sinngedicht u. s. m. Überschrift und Sinngedicht sind, dieses durch den Gebrauch des Logau, [1] und jenes durch den Gebrauch des Wernicke [2], das gewöhnlichste geworden; aber vermutlich wird Sinngedicht auch endlich das Überschrift verdrängen.

Aufschrift und Inschrift müssen sich begnügen, das zu bedeuten, was das Epigramm in seinem Ursprunge war; das, woraus die sogenannte Dichtungsart nach und nach entstanden ist.

Wenn Theseus in der Landenge von Korinth eine Säule errichten und auf die eine Seite derselben schreiben

---

[1] Friedrich von Logau (1604—1656) berühmt als Epigrammatiker. Seine erste Sammlung von Epigrammen erschien 1638 und enthielt 200 „Reimen-Sprüche“. 1654 erschien die zweite Ausgabe mit 3553 „Sinngedichten“. Diese Ausgabe gab Lessing im Verein mit Ramler neu heraus und entriß dadurch den Dichter der Vergessenheit. Vergl. Briefe, die neueste Litteratur betr. 36. 43. u. 44. Brief.

[2] Christian Wernicke richtiger Warnecke starb 1710 in Paris. Er gab 1697 in Amsterdam seine „Überschriften oder Epigrammata in Satiren, Lobreden und Sittenreden bestehend“ heraus.

ließ: Hier ist nicht Peloponnesus, sondern Attika; so wie auf die entgegenstehende: Hier ist Peloponnesus, und nicht Attika: so waren diese Worte das Epigramm, die Aufschrift der Säule. Aber wie weit scheint ein solches Epigramm von dem entfernt zu sein, was wir bei Martial [1] also nennen! Wie wenig scheint eine solche Aufschrift mit einem Sinngedichte gemein zu haben!

Hat es nun ganz und gar keine Ursache, warum die Benennung einer bloßen einfältigen Anzeige endlich dem witzigsten Spielwerke, der sinnreichsten Kleinigkeit anheimgefallen? Oder lohnt es nicht der Mühe, sich um diese Ursache zu bekümmern?

Für das eine, wie für das andere, erklärte sich Vavassor.* [2] Es deuchte ihm sehr unnütz, den Unterricht über das Epigramm mit dem anzufangen, was das Wort seiner Ableitung nach bedeute und ehedem nur bedeutet habe. Genug, daß ein jeder von selbst sehe, daß es jetzt dieses nicht mehr bedeute. Das Wort sei geblieben, aber die Bedeutung des Worts habe sich verändert.

Gleichwohl ist gewiß, daß der Sprachgebrauch nur selten ganz ohne Grund ist. Das Ding, dem er einen gewissen Namen zu geben fortfährt, fährt unstreitig auch fort, mit demjenigen Dinge etwas gemein zu behalten, für welches dieser Name eigentlich erfunden war.

* *De epigrammate cap. 3.* Frustra videntur scriptores hujus artis fuisse, qui nos illud primum admonitos esse voluerunt, epigramma atque inscriptionem unum sonare. — Facile intelligimus, mansisse vocem, mutata significatione et potestate vocis.

---

[1] Martial — Marcus Valerius Martialis 40—100 n. Chr. begründete seinen Ruhm durch seine 15 Bücher Epigramme, in denen er alle Laster und Gebrechen seiner Zeit wohl mit Geist und beißendem Witz, aber ohne sittlichen Ernst geißelt.

[2] Vavassor, richtig François Vavasseur (1605—1681) ein französischer Jesuit, schrieb im Jahre 1669 eine Abhandlung über das Epigramm.

Und was ist dieses hier? Was hat das witzigste Sinngedicht eines Martial mit der trockensten Aufschrift eines alten Denkmals gemein, so daß beide bei einem Volke,[1] dessen Sprache wohl am wenigsten unter allen Sprachen dem Zufalle überlassen war, einerlei Namen führen konnten?

Diese Frage ist nicht die nämliche, welche Scaliger[2] zu Anfange seines Hauptstücks über das Epigramm, aufwirft.* Scaliger fragt: „warum werden nur die kleinen Gedichte Epigramme genannt?" — Das heißt annehmen, daß alle kleine Gedichte ohne Unterschied diesen Namen führen können, und daß er nicht bloß einer besondern Gattung kleiner Gedichte zukömmt. —

Daher können mich auch nicht die Antworten des Scaliger befriedigen, die er, aber auch nur fragweise, darauf erteilt. Etwa, sagt er, eben darum, weil sie klein, weil sie kaum mehr als die bloße Aufschrift sind? Oder etwa darum, weil wirklich die ersten kleinen Gedichte auf Denkmäler gesetzt wurden und also im eigentlichen Verstande Aufschriften waren?

Jenes, wie gesagt, setzt etwas Falsches voraus, und macht allen Unterricht über das Epigramm überflüssig. Denn wenn es wahr ist, daß bloß die Kürze das Epigramm macht, daß jedes Paar einzelne Verse ein Epigramm sind: so gilt der kaustische[3] Einfall jenes Spaniers[4] von dem

* *Poetices lib. III. cap. 126.* — Quam ob causam Epigrammatis vox brevibus tantum poematiis propria facta est? An propter ipsam brevitatem. quasi nihil esset præter ipsam inscriptionem? An quæ statuis, trophæis, imaginibus, pro elogiis inscribebantur, ea primo veroquo significatu Epigrammata sunt appellata?

---

[1] bei einem Volke — nämlich dem römischen.

[2] Scaliger, gemeint ist der ältere Scaliger (1484—1528) eig. Julius Cäsar Bordoni genannt, welchen König Franz I. von Frankreich wegen seiner vermeintlichen Abstammung von dem italienischen Hause della Scala in den Adelstand erhob.

[3] kaustisch — beißend, witzig.

[4] jenes Spaniers — wen Lessing hier meint, läßt sich nicht mehr nachweisen.

Epigramme vornehmlich: „wer ist so dumm, daß er nicht „ein Epigramm machen könnte; aber wer ist so ein Narr, „daß er sich die Mühe nehmen sollte, deren zwei zu machen?"

Dieses aber sagt im Grunde nichts mehr, als was ich bei meiner Frage als bekannt annehme. Ich nehme an, daß die ersten kleinen Gedichte, welche auf Denkmäler gesetzt wurden, Epigramme hießen; aber darin liegt noch kein Grund, warum jetzt auch solche kleine Gedichte Epigramme heißen, die auf Denkmäler gesetzt zu werden weder bestimmt noch geschickt sind. Oder höchstens würde wiederum aller Grund auf die beiden gemeinschaftliche Kürze hinauslaufen.

Ich finde nicht, daß die neuern Lehrer der Dichtkunst, bei ihren Erklärungen des Epigramms, auf meine Frage mehr Rücksicht genommen hätten. Wenigstens nicht Boileau,[1] von dem freilich ohnedies keine schulgerechte Definition an dem Orte*[2] zu verlangen war, wo er sagt, daß das Epigramm oft weiter nichts sei, als ein guter Einfall mit ein paar Reimen verziert. Aber auch Batteux[3] nicht, der das Epigramm als einen interessanten Gedanken beschreibt, der glücklich und in wenig Worten vorgetragen wird. Denn weder hier noch dort sehe ich die geringste Ursache, warum denn nun aber ein guter gereimter Einfall, ein kurz und glücklich vorgetragener interessanter Gedanke, eben eine Aufschrift, ein Epigramm heißt. Oder ich werde mich auch

* *L'Art poétiq. Chant. II. v. 103.*
L'Epigramme — — — — —
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

---

[1] Nikolaus Boileau Despréaux (1636—1711) hat für die didaktische Poesie der Franzosen große Bedeutung. Außer einer Dichtkunst schrieb er Satiren, Episteln, Oden und Epigramme.

[2] an dem Orte — an der betreffenden Stelle in der Dichtkunst. Definition gleich Erklärung.

[3] Charles Batteux (1713—1780) ein bedeutender französischer Ästhetiker.

bei ihnen beiden damit begnügen müssen, daß wenige Reime, Ein kurzer Gedanke, wenig und kurz genug sind, um auf einem Denkmale Platz zu finden, wenn sie sonst anders Platz darauf finden können.

Gewiß ist es, daß es nicht die Materie[1] sein kann, welche das Sinngedicht noch jetzt berechtigt, den Namen Epigramm zu führen. Es hat längst aufgehört, in die engen Grenzen einer Nachricht von dem Ursprunge und der Bestimmung irgend eines Denkmals eingeschränkt zu sein, und es fehlt nicht viel, so erstreckt es sich nun über alles, was ein Gegenstand der menschlichen Wißbegierde werden kann.

Folglich aber muß es die Form sein, in welcher die Beantwortung meiner Frage zu suchen. Es muß in den Teilen, in der Zahl, in der Anordnung dieser Teile, in dem unveränderlichen Eindrucke, welchen solche und so geordnete Teile unfehlbar ein jedesmal machen; — in diesen muß es liegen, warum ein Sinngedicht noch immer eine Überschrift oder Aufschrift heißen kann, ob sie schon eigentlich nur selten dafür zu brauchen steht. —

Die eigentliche Aufschrift ist ohne das, worauf sie steht oder stehen könnte, nicht zu denken. Beides also zusammen macht das Ganze, von welchem der Eindruck entsteht, den wir, der gewöhnlichen Art zu reden nach, der Aufschrift allein zuschreiben. Erst irgend ein sinnlicher Gegenstand, welcher unsere Neugierde reizt, und dann die Nachricht auf diesem Gegenstande selbst, welche unsere Neugierde befriedigt.

Wem nun aber, der auch einen noch so kleinen oder noch so großen Vorrat von Sinngedichten in seinen Gedanken überlaufen[2] kann, fällt es nicht sogleich ein, daß ähnliche zwei Teile sich fast in jedem derselben, und gerade

---

[1] Materie — der Stoff, Inhalt eines Schriftwerkes.

[2] in seinen Gedanken überlaufen kann — soviel als augenblicklich sich ins Gedächtnis zurückrufen.

in denjenigen am deutlichsten unterscheiden lassen, die ihm einem vollkommenen Sinngedichte am nächsten zu kommen scheinen werden? Diese zerlegen sich alle von selbst in zwei Stücke, in deren einem unsere Aufmerksamkeit auf irgend einen besondern Vorwurf[1] rege gemacht, unsere Neugierde nach irgend einem einzelnen Gegenstande gereizt wird, und in deren anderm unsere Aufmerksamkeit ihr Ziel, unsere Neugierde einen Aufschluß findet.

Auf diesen einzigen Umstand will ich es denn auch wagen, die ganze Erklärung des Sinngedichts zu gründen, und die Folge mag es zeigen, ob sich nach meiner Erklärung sowohl das Sinngedicht von allen möglichen andern kleinen Gedichten unterscheiden, als auch aus ihr jede der Eigenschaften herleiten läßt, welche Geschmack und Kritik an ihm fordern.

Ich sage nämlich: das Sinngedicht ist ein Gedicht, in welchem, nach Art der eigentlichen Aufschrift, unsere Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werden, um sie mit eins zu befriedigen.

Wenn ich sage: „nach Art der eigentlichen Aufschrift,“ so will ich, wie schon berührt, das Denkmal zugleich mitverstanden wissen, welches die Aufschrift führt und welches dem ersten Teile des Sinngedichtes entspricht. Ich halte es aber für nötig, diese Erinnerung ausdrücklich zu wiederholen, ehe ich zu der weitern Anwendung und Entwicklung meiner Erklärung fortgehe.

## (2.) Über das Wesen des Epigramms.

Unbemerkt sind die zwei Stücke, die ich zu dem Wesen des Sinngedichts verlange, nicht von allen Lehrern der Dichtkunst geblieben. Aber alle haben sie von ihrem Ur-

---

[1] Vorwurf — Aufgabe, Vorsatz, Art des Vortrags oder des Gedankens.

sprunge gehörig abzuleiten vernachlässigt und auch weiter keinen Gebrauch davon gemacht.

Scaliger ließ sich bloß durch sie verführen, eine doppelte Gattung des Epigramms anzunehmen.* Da er sie nämlich in der eigentlichen Aufschrift nicht erkannte, in welcher er nichts als die bloße einfache Anzeige einer Person oder Handlung sah: so hielt er dasjenige Epigramm, in welchem aus gewissen Vorausschickungen etwas hergeleitet wird, und in welchem also die Vorausschickungen, und das was daraus hergeleitet wird, als zwei merklich verschiedene Teile sich nicht leicht verkennen lassen, für völlig von jenem unterschieden. Die Subtilität[1] fiel ihm nicht bei, daß bei jenem, bei der eigentlichen Aufschrift zu der Wirkung desselben das beschriebene Werk selbst das Seine mit beitrage, und folglich bei dem andern, dem eigentlichen Sinngedichte, das, was er die Vorausschickungen nennt, dem beschriebenen Werke, sowie das, was aus diesen Vorausschickungen hergeleitet wird, der Aufschrift selbst entspreche.

Der wortreiche Vavassor hat ein langes Kapitel von den Teilen des Epigramms, deren er gleichfalls nur zwei, unter dem Namen der Verständigung und des Schlusses, annimmt, und über deren Bearbeitung er wirklich mancherlei gute Anmerkungen macht.** Aber auch er ist weit entfernt, diese Teile für notwendig zu halten, indem er gleichfalls eine einfachere Gattung erkennt, welche sie nicht habe, und überhaupt aus ihnen weder für die Eigenschaften, noch für

---

* Epigramma igitur est poëma breve cum simplici cujuspiam rei vel personæ vel facti indicatione: aut ex propositis aliquid deducens. Quæ definitio simul complectitur etiam divisionem: ne quis damnet prolixitatem. *L. c.*

* *Cap. 13, de partibus epigrammatis.* Sunt igitur partes epigrammatis, duæ numero duntaxat, insignes ac primariæ expositio rei, et conclusio epigrammatis — In illo genere primo quod statuimus simplicis et uniusmodi epigrammatis. —

---

[1] Subtilität — Feinheit, Scharfsinn, Spitzfindigkeit.

die individuelle[1] Verschiedenheit des Epigramms das geringste zu folgern verstanden hat.

Batteux sagt ausdrücklich: „Das Epigramm hat not„wendigerweise zwei Teile: der erste ist der Vortrag des „Subjekts, der Sache, die den Gedanken hervorgebracht „oder veranlaßt hat, und der andere der Gedanke selbst, „welchen man die Spitze nennt, oder dasjenige, was den „Leser reizt, was ihn interessiert." Gleichwohl läßt er unter seinen Exempeln auch solche mit unterlaufen, die diese zwei Teile schlechterdings nicht haben, deren Erwähnung ohnedies in seinem ganzen übrigen Unterrichte völlig unfruchtbar bleibt. Folgende vier Zeilen des Pelisson[2] z. E.:

Grandeur, savoir, renommée,
Amitié, plaisir et bien,
Tout n'est que vent, que fumée:
Pour mieux dire, tout n'est rien.

mögen ihm immerhin einen noch so interessanten Gedanken enthalten. Aber wo ist die Veranlassung dieses Gedankens? Wo ist der einzelne besondere Fall, — denn ein solcher muß die Veranlassung sein — bei welchem der Dichter darauf gekommen ist und seine Leser darauf führt? Hier ist nichts als der bloße interessante Gedanke, bloß der Eine Teil; und wenn, nach ihm selbst, das Epigramm notwendigerweise zwei Teile haben muß, so können diese, sowie alle ihnen ähnliche Zeilen, unmöglich ein Epigramm heißen. — Zum Unglück ist es nicht bloß ein übelgewähltes Exempel, woraus ich dem Batteux hier einen Vorwurf mache, sondern das Schlimmste ist, daß aus diesem Exempel zugleich das Fehlerhafte seiner Erklärung des Epigramms erhellt, „nach welcher es ein interessanter Gedanke sein soll, der „glücklich und in wenig Worten vorgetragen worden." Denn

---

[1] individuell — eigentümlich.

[2] Paul Pelisson (1624—1693) ein französischer Geschichtsschreiber.

wenn sich ein interessanter Gedanke auch ohne seine individuelle Veranlassung vortragen läßt, wie sich aus dem Beispiele, wenn es schon kein Epigramm ist, dennoch ergiebt: so wird wenigstens die Anzahl der Teile des Epigramms, welche Batteux selbst für notwendig erklärt, weder in seiner Erklärung liegen, noch auf irgend eine Weise daraus herzuleiten sein. —

Wenn uns unvermutet ein beträchtliches Denkmal aufstößt, so vermengt sich mit der angenehmen Überraschung, in welche wir durch die Größe oder Schönheit des Denkmals geraten, sogleich eine Art von Verlegenheit über die noch unbewußte Bestimmung desselben, welche solange anhält, bis wir uns dem Denkmale genugsam genähert haben und durch seine Aufschrift aus unserer Ungewißheit gesetzt worden; worauf das Vergnügen der befriedigten Wißbegierde sich mit dem schmeichelhaften Eindrucke des schönen sinnlichen Gegenstandes verbindet, und beide zusammen in ein drittes angenehmes Gefühl zusammenschmelzen. — Diese Reihe von Empfindungen, sage ich, ist das Sinngedicht bestimmt nachzuahmen, und nur dieser Nachahmung wegen hat es in der Sprache seiner Erfinder den Namen seines Urbildes, des eigentlichen Epigramms behalten. Wie aber kann sie es anders nachahmen, als wenn es nicht allein ebendieselben Empfindungen, sondern auch ebendieselben Empfindungen nach ebenderselben Ordnung in seinen Teilen erweckt? Es muß über irgend einen einzelnen ungewöhnlichen Gegenstand, den es zu einer so viel als möglich sinnlichen Klarheit zu erheben sucht, in Erwartung setzen und durch einen unvorhergesehenen Aufschluß diese Erwartung mit eins befriedigen.

Am schicklichsten werden sich also auch die Teile des Epigramms Erwartung und Aufschluß nennen lassen, und unter diesen Benennungen will ich sie nun in verschiedenen Arten kleiner Gedichte aufsuchen, die fast immer

unter den Sinngedichten mit durchlaufen, um zu sehen, mit welchem Rechte man dieses geschehen läßt, und welche Klassifikation [1] unter ihnen eigentlich einzuführen sein dürfte.

Natürlicherweise aber kann es nur zweierlei Aftergattungen [2] des Sinngedichts geben: die eine, welche Erwartung erregt, ohne uns einen Aufschluß darüber zu gewähren; die andere, welche uns Aufschlüsse giebt, ohne unsere Erwartung danach erweckt zu haben.

1. Ich fange von der letztern an, zu welcher vornehmlich alle diejenigen kleinen Gedichte gehören, welche nichts als allgemeine moralische Lehren oder Bemerkungen enthalten. Eine solche Lehre oder Bemerkung, wenn sie aus einem einzelnen Falle, der unsere Neugierde erregt hat, hergeleitet oder auf ihn angewendet wird, kann den zweiten Teil eines Sinngedichts sehr wohl abgeben; aber an und für sich selbst, sie sei auch noch so witzig vorgetragen, sie sei in ihrem Schlusse auch noch so spitzig zugearbeitet, ist sie kein Sinngedicht, sondern nichts als eine Maxime, [3] die, wenn sie auch schon Bewunderung erregte, dennoch nicht diejenige Folge von Empfindungen erregen kann, welche dem Sinngedichte eigen ist.

Wenn Martial folgendes an den Decianus richtet: *

Quod magni Thraseæ, consummatique Catonis
  Dogmata sic sequeris, salvus ut esse velis;
Pectore nec nudo strictos incurris in enses,
  Quod fecisse velim te, Deciane facis.
Nolo virum, facili redimit qui sanguine famam:
  Hunc volo, laudari qui sine morte potest.

---

* Lib. 1. ep. 9.

---

[1] Klassifikation — Einteilung.
[2] Aftergattungen — falsche Arten.
[3] Maxime — bestimmender Grundsatz, Bestimmungsgrund für das eigene Handeln, sittlicher Grundsatz.

was fehlt den beiden letzten Zeilen, um nicht ein sehr interessanter Gedanke zu heißen? und wie hätte er kürzer und glücklicher ausgedrückt werden können? Würde er aber allein eben den Wert haben, den er in der Verbindung mit den vorhergehenden Zeilen hat? würde er, als eine bloße für sich bestehende allgemeine Maxime, eben den Reiz, eben das Feuer haben, eben des Eindrucks fähig sein, dessen er hier ist, wo wir ihn auf einen einzelnen Fall angewendet finden, welcher ihm ebensoviel Überzeugung mitteilt, als er von ihm Glanz entlehnt?

Oder wenn unser Wernicke, zur Empfehlung einer milden Sparsamkeit, geschrieben hätte:

Lieb' immer Geld und Gut; nur so, daß dein Erbarmen
Der Arme fühl': und flieh die Armut, nicht die Armen;

wäre es nicht ebenfalls ein sehr interessanter, so kurz als glücklich ausgedrückter Gedanke? Aber wäre es wohl eben das, was er wirklich an den sparsamen Celidor schrieb?*

Du liebst zwar Geld und Gut; doch so, daß dein Erbarmen
Der Arme fühlt. Du fliehst die Armut, nicht die Armen.

Der Unterschied ist klein; und doch ist jenes, bei vollkommen ebenderselben Wendung, nichts als eine kalte allgemeine Lehre, und dieses ein Bild voller Leben und Seele; jenes ein gereimter Sittenspruch, und dieses ein wahres Sinngedicht.

Gleichwohl ist eben dieser Wernicke, sowie auch der ältere Logau, nur allzureich an sogenannten Überschriften, die nichts als allgemeine Lehrsätze enthalten; und ob sie schon beide, besonders aber Wernicke, an Vorteilen unerschöpflich sind, eine bloße kahle Moral aufzustutzen,[1] die einzelnen Begriffe derselben so vorteilhaft gegen einander

* Erstes Buch S. 14 der Schweizerischen Ausgabe von 1763.

[1] aufstutzen — ein besseres Ansehen geben.

abzusetzen,[1] daß oftmals ein ziemlich verführerisches Blendwerk von den wesentlichen Teilen des Sinngedichts daraus entsteht: so werden sie doch nur selten ein feines Gefühl betrügen, daß es nicht den großen Abstand von einem wahren Sinngedichte bis zu einer solchen zum Sinngedichte ausgefeilten Maxime bemerken sollte. Vielmehr ist einem Menschen von solchem Gefühle, wenn er ein oder mehrere Bücher von ihnen hintereinander liest, oft nicht anders zu Mute, als einem, der sich mit einem feinen Weltmanne und einem steifen Pedanten[2] zugleich in Gesellschaft findet; wenn jener Erfahrungen spricht, die auf allgemeine Wahrheiten leiten, so spricht dieser Sentenzen,[3] zu denen die Erfahrungen in dieser Welt wohl gar noch erst sollen gemacht werden.

Bei keinem Epigrammatisten aber ist, mir wenigstens, die ähnliche Abwechslung von Empfindungen lästiger geworden, als bei Owen.[4] Nur daß bei diesem der Pedant sich unzählig öfter hören läßt, als der feine Mann von Erfahrung, und daß der Pedant mit aller Gewalt noch oben drein witzig sein will. Ich halte den in allem Ernste für einen starken Kopf, der ein ganzes Buch Owens in einem Zuge lesen kann, ohne drehend und schwindlig zu werden. Ich werde es unfehlbar und habe immer dieses für die einzige Ursache gehalten, weil eine so große Menge bloß allgemeiner Begriffe, die unter sich keine Verbindung haben, in so kurzer Zeit auf einander folgen; die Einbildung möchte jeden gern, in eben der Geschwindigkeit,

---

[1] absetzen — ins Licht setzen, abstufen.

[2] Pedant — hier ein Gelehrter ohne Geschmack und voll Peinlichkeit.

[3] Sentenzen — Meinungen, Urteile.

[4] John Owen, gestorben 1623, gab erst drei, später vier Bücher Epigramme heraus.

in ein individuelles Bild verwandeln und erliegt endlich unter der vergebenen Bemühung.

Hingegen ist das Moralisieren[1] geradezu, des Martial Sache gar nicht. Obschon die meisten seiner Gegenstände sittliche Gegenstände sind: so wüßte ich doch von allen lateinischen Dichtern keinen, aus dem sich wenigere Sittensprüche wörtlich ausziehen ließen, als aus ihm. Er hat nur wenig Sinngedichte von der Art, wie das angeführte an den Decianus, welche sich mit einer allgemeinen Moral schlößen; seine Moral ist ganz in Handlung verwebt, und er moralisiert mehr durch Beispiele, als durch Worte. Vollends von der Art, wie das dreizehnte seines zwölften Buchs ist:

*Ad Auctum.*

Genus, Aucte, lucri divites habent iram.
Odisse quam donasse vilius constat.

welches nichts als eine feine Bemerkung enthält, mit gänzlicher Verschweigung des Vorfalls, von dem er sie abgezogen[2] oder der sich daraus erklären lassen; von dieser Art, sage ich, wüßte ich außer dem gegenwärtigen nicht noch drei bei ihm aufzufinden. Und auch bei den wenigen scheint es, daß er den veranlassenden Vorfall mehr aus gewissen Bedenklichkeiten mit Fleiß verschweigen wollen, als daß er gar keinen dabei im Sinne gehabt. Auctus möchte den Reichen wohl kennen, der so listig eine Ursache vom Zaune gebrochen, sich über ihn oder über den Dichter zu erzürnen, um sich irgend ein kleines Geschenk zu ersparen, das er ihnen sonst machen müssen. Wenigstens hat Martial dergleichen bloße sittliche Bemerkungen doch immer an eine gewisse Person gerichtet, welche anscheinende Kleinigkeit Logau und Wernicke nicht hätten übersehen oder vernach-

---

[1] Moralisieren — sittliche Betrachtungen anstellen.
[2] abgezogen — abgeleitet.

lässigen sollen. Denn es ist gewiß, daß sie die Rede um ein großes mehr belebt, und wenn wir schon die angeredete Person und die Ursache, warum nur diese und keine andere angeredet worden, weder kennen noch wissen: so setzt uns doch die bloße Anrede geschwinder in Bewegung, unter unserm eigenen Zirkel[1] umzuschauen, ob da sich nicht jemand findet, ob da sich nicht etwas zugetragen, worauf der Gedanke des Dichters anzuwenden sei.

Wenn nun aber bloße allgemeine Sittensprüche, sie mögen nun mit der Einfalt eines vermeinten Cato[2] oder mit der Spitzfindigkeit eines Baudius[3] oder mit dem Scharfsinne eines Wernicke vorgetragen sein, die Wirkung nicht haben, die sie allein zu dem Namen der Sinngedichte berechtigen könnte: wenn also ein Verinus[4] und Pibrak,[5] oder wie sonst die ehrlichen Männer heißen, die schöne erbauliche Disticha geschrieben haben, aus dem Register der Epigrammatisten wegfallen; so werden diejenigen noch weniger darin aufzunehmen sein, welche andere scientifische[6] Wahrheiten in die engen Schranken des Epigramms zu bringen

---

[1] unter unserm eigenen Zirkel — in unserer eigenen Umgebung.

[2] eines vermeinten Cato. — Im Mittelalter wurden viel gelesen die „Disticha de moribus ad filium", die, früher für einen Auszug aus dem Werke des Cato Major Censorius: „Carmen de moribus" gehalten, als ein Werk eines unbekannten Dionysius Cato gelten. Sie wurden vielfach ins Deutsche übersetzt.

[3] Dominicus Baudius (1561—1613) ein holländischer Dichter, schrieb das hier angedeutete Werk: „Gnomae."

[4] Verinus, richtiger Michael Verini, schrieb in Florenz 1487 Disticha ethica.

[5] Pibrak — Guy du Faur, Seigneur de Pibrac (1529 bis 1584). Seine französischen Quatrains sind im Jahre 1584 ins Griechische und Lateinische übersetzt. Diese Übersetzung meint hier Lessing.

[6] scientifisch — wissenschaftlich.

versucht haben. Ihre Verse mögen gute Hilfsmittel des Gedächtnisses abgeben; aber Sinngedichte sind sie gewiß nicht, wenn ihnen schon nach der Erklärung des Batteux diese Benennung nur schwer abzustreiten sein dürfte. Denn sind z. E. die medizinischen Vorschriften der Schule von Salerno[1] nicht eines sehr interessanten Inhalts? Und könnten sie nicht gar wohl mit ebenso vieler Präcision[2] und Zierlichkeit vorgetragen sein, als sie es mit weniger sind? Und dennoch, wenn sie auch Lucrez[3] selbst abgefaßt hätte, würden sie nichts als ein Beispiel mehr sein, daß die Erklärung des Batteux viel zu weitläuftig ist, und gerade das vornehmste Kennzeichen darin fehlt, welches das Sinngedicht von allen andern kleinen Gedichten unterscheidet.

2. Die zweite Aftergattung des Epigramms war die, welche Erwartung erregt, ohne einen Aufschluß darüber zu gewähren. Dergleichen sind vornehmlich alle kleine Gedichte, die nichts als ein bloßes seltsames Faktum enthalten, ohne im geringsten anzuzeigen, aus welchem Gesichtspunkte wir dasselbe betrachten sollen; die uns also weiter nichts lehren, als daß einmal etwas geschehen ist, was eben nicht alle Tage zu geschehen pflegt. Derjenigen kleinen Stücke gar nicht einmal hier zu gedenken, die, wie die Kaiser des Ausonius,[4] die ganze Geschichte, den ganzen Charakter

---

[1] Vorschriften der Schule von Salerno ist ein um das Jahr 1100 wahrscheinlich von dem Mönche Joh. von Mailand verfaßtes Buch: „Regimen sanitatis Salernitanum.“

[2] Präcision — Genauigkeit, Bündigkeit, Bestimmtheit der Begriffe.

[3] Lucrez — Titus Lucretius Carus (96—55 v. Chr.) schrieb ein Lehrgedicht: De rerum natura.

[4] Decimus Ausonius Magnus (309—395 n. Chr.), ein christlicher Dichter aus Burdigala (Bordeaux) schrieb 141 Epigramme — darunter einige auf römische Kaiser — teils nach griechischen Mustern, teils nach Martial.

eines Mannes in wenige Züge zusammenfassen, und deren unter den Titeln: Icones, Heroes u. s. w. so unzählige geschrieben worden. Denn diese möchte man schon deswegen nicht für Sinngedichte wollen gelten lassen, weil ihnen die Einheit fehlt, die nicht in der Einheit der nämlichen Person, sondern in der Einheit der nämlichen Handlung bestehen muß, wenn sie der Einheit des Gegenstandes in der eigentlichen Aufschrift entsprechen soll. Aber auch alsdann, wenn das Gedicht nur eine einzige völlig abgerundete Handlung enthält, ist es noch kein Sinngedicht, falls man uns nicht etwas daraus schließen oder durch irgend eine feine Bemerkung in das Innere derselben tiefer eindringen läßt.

Wenn z. E. Martial sich begnügt hätte, die bekannte Geschichte des Mucius Scävola in folgende vier Verse zu fassen: *

Dum peteret regem decepta satellite dextra,
  Injecit sacris se peritura focis.
Sed tam sæva pius miracula non tulit hostis,
  Et raptum flammis jussit abire virum.

würden wir wohl sagen können, daß er ein Sinngedicht auf diese Geschichte gemacht habe? Kaum wäre es noch eines, wenn er bloß hinzugesetzt hätte:

Urere quam potuit contemto Mucius igne,
  Hanc spectare manum Porsena non potuit.

Denn auch das ist noch nicht viel mehr als Geschichte, und wodurch es ein völliges Sinngedicht wird, sind lediglich die endlichen letzten Zeilen:

Major deceptæ fama est, et gloria dextræ:
  Si non errasset, fecerat illa minus.

Denn nun erst wissen wir, warum der Dichter unsere Aufmerksamkeit mit jener Begebenheit beschäftigen wollen, und

* Lib. I. ep. 22.

das Vergnügen über eine so feine Betrachtung, „daß oft „der Irrtum uns geschwinder und sicherer unsere Absicht „erreichen hilft, als der wohlüberlegte kühnste Anschlag," verbunden mit dem Vergnügen, welches der einzelne Fall gewährt, macht das gesamte Vergnügen des Sinngedichts.

Unstreitig hingegen müssen wir uns nur mit der Hälfte dieses Vergnügens bei einigen Stücken der griechischen Anthologie,[1] und bei noch mehreren verschiedener neuern Dichter behelfen, die sich eingebildet, daß sie nur das erste das beste abgeschmackte Histörchen zusammen reimen dürfen, um ein Epigramm gemacht zu haben. Ein Beispiel aus der Anthologie sei dieses:*

*Κοινῃ παῤ κλισιῃ ληθαργικος ἠδε φρενοπληξ*
*Κειμενοι, ἀλληλων νουσον ἀπεσκεδασαν.*
*Ἐξεθορε κλινης γαῤ ὁ τολμηεις ὑπο λυσσης,*
*Και τον ἀναισθητον παντος ἐτυπτε μενους.*
*Πληγαι δ᾽ ἀμφοτεροις ἐγενοντ᾽ ἀκος· αἱς ὁ μεν ἀυτων*
*Ἐγρετο, τον δ᾽ ὑπνου πουλυς ἐριψε κοπος.*

„Ein Wahnwitziger und ein Schlafsüchtiger lagen beisammen „auf Einem Bette, und einer wurde des andern Arzt. „Denn in der Wut sprang jener auf und prügelte diesen, „der im tiefsten Schlummer vergraben lag, durch und durch. „Die Schläge halfen beiden; dieser erwachte, und jener „schlief vor Müdigkeit ein." Das Ding ist schnurrig genug.

* Lib. I. cap. 45.

[1] Griechische Anthologie — Constantinus Kephalas sammelte im 10. Jahrh. eine umfassende griechische Anthologie in 13 Abschnitten, aus welcher der Mönch Maximus Planudes im 14. Jahrh. einen Auszug in 7 Büchern veranstaltete. Salmasius entdeckte 1606 in Heidelberg eine vollständige Handschrift des Kephalas, aus welcher er eine Abschrift derjenigen Stücke machte, die Planudes weggelassen hatte. Diese Abschrift kursierte bis zu Lessings Zeiten als Anthologia inedita, bis sie der berühmte Leipziger Philolog Joh. Jakob Reiske (1716—1774) im Jahre 1754 teilweise herausgab.

Aber was denn nun weiter? Vielleicht war es auch nicht einmal wahr, daß beide kuriert wurden. Denn der Schlafsüchtige schläft nicht immer, sondern will nur immer schlafen, und so schlief er wohl auch hier bald wiederum ein; der Wahnwitzige aber, der vor Müdigkeit einschlief, konnte gar wohl als ein Wahnwitziger wieder aufwachen. Doch gesetzt auch, sie wären wirklich beide durch einander kuriert worden: auch alsdann sind wir um nichts klüger, als wir waren. Das Vergnügen über ein Histörchen, welches ich nirgends in meinem Nutzen verwenden zu können sehe, über das ich auch nicht einmal lachen kann, ist herzlich schwach.

Ich will nicht hoffen, daß man mir hier vorwerfen werde, daß es mir am Geschmacke der griechischen Simplicität[1] fehle. Es gehört wohl zu der griechischen Simplicität, daß ein Ding keine Teile zu viel habe; aber daß es ihm an einem notwendigen Teile fehle, das gehört doch gewiß nicht dazu. Es ist nicht der witzige Schluß, den ich vermisse, sondern der Schluß überhaupt, wozu aber der bloße Schluß des Faktums nicht hinlänglich ist. Ich gestehe, daß ich aus eben diesem Grunde ein anderes sehr berühmtes Epigramm auch nur für ein halbes Epigramm halte. Nämlich das über das Schicksal eines Hermaphroditen.[2]

Quum mea me genitrix gravida gestaret in alvo,
  Quid pareret, fertur consuluisse Deos.
Mas est, Phœbus ait: Mars, femina: Junoque neutrum.
  Quumque forem natus, Hermaphroditus eram.
Quærenti letum Dea sic ait; occidet armis:
  Mars cruce, Phœbus aquis. Sors rata quæque fuit.
Arbor obumbrat aquas: adscendo, decidit ensis,
  Quem tuleram, casu labor et ipse super;
Pes hæsit ramis, caput incidit amne: tulique
  Femina, vir, neutrum, flumina, tela, crucem.

---

[1] Simplicität — Einfachheit, Einfalt.
[2] Hermaphrodit — ein Zwitter.

Die Erfindung dieses kleinen Gedichtes ist so künstlich, der Ausdruck so pünktlich und doch so elegant, daß noch jetzt sehr gelehrte Kritiker sich nicht wohl überreden können, daß es die Arbeit eines neuen Dichters sei. Denn ob de la Monnoye [1] schon erwiesen zu haben glaubte, daß der Pulex, [2] welchem es in den Handschriften zugeschrieben wird, kein Alter ist, wofür ihn Politian [3] und Scaliger [4] und so viele andere gehalten haben, sondern daß ein Vicentiner [5] aus dem fünfzehnten Jahrhunderte damit gemeint sei, so möchte Herr Burmann der jüngere [6] doch lieber vermuten, daß dieser Pulci, wie er eigentlich geheißen, ein so bewundertes Werk wohl aus einer alten Handschrift abgeschrieben und sich zugeeignet haben könne; da man ihn ohnedies als einen besondern Dichter weiter nicht kenne.* Ich habe hierwider nichts: nur für ein Muster eines vollkommenen Epigramms möchte ich mir das Ding nicht einreden lassen; es mag nun alt oder neu sein. Einem so unfruchtbaren schielenden [7] Märchen fehlt zum Sinngedichte nichts Geringeres, als der Sinn. Begreife ich doch nicht einmal, ob die Vorsehung der Götter damit mehr verspottet oder mehr angepriesen werden soll. Sollen wir uns wundern, daß von so verschiedenen Göttern ein jeder doch noch

* Anth. lat. lib. III. ep. 77.

[1] Bernard de la Monnoye (1641—1728).

[2] Pulex — richtiger Pulice ist Arrigo di Custozza, genannt Pulice, der im 14. Jahrh. in Vicenza lebte.

[3] Politian — Angelus Politianus (1454—1494) ein italienischer Humanist.

[4] Scaliger — der jüngere Joseph Justus Scaliger (1540—1609).

[5] Vicentiner — Pulice (Pulci) war aus Vicenza.

[6] Burmann der jüngere ist Peter Burmann (1713—1778), Herausgeber der Anthologia veterum latinorum epigrammatum et poematum. Amst. 1759.

[7] schielend — nicht passend, hinkend.

immer so viel von der Zukunft wußte? oder sollen wir uns wundern, daß sie nicht mehr davon wußten? Sollen wir glauben, daß sie vollständiger und bestimmter nicht antworten wollen? oder nicht antworten können? und daß eine vierte höhere Macht im Spiele gewesen, welche den Erfolg so zu lenken gewußt, daß keiner zum Lügner werden dürfen? Sollten aber gar nur die Götter als glückliche Errater hier aufgeführt werden: wie viel sinnreicher und lehrreicher ist sodann jenes Histörchen — im Don Quixote,[1] wo ich mich recht erinnere — von den zwei Brüdern und Weinkostern,[2] welches ich wahrlich lieber erfunden, als ein ganzes Hundert von jenerlei Rätseln, auch in den schönsten Versen, gemacht haben möchte.

Das Gegenteil von solchen zu aller moralischen Anwendung ungeschickten kleinen Erzählungen sind diejenigen, welche zwar auch ohne alle Betrachtung und Folgerung vorgetragen werden, aber an und für sich selbst eine allgemeine Wahrheit so anschauend enthalten, daß es nur Überfluß gewesen wäre, sie noch mit ausdrücklichen Worten hinzuzufügen. Von dieser Art ist folgende bei dem Ausonius:*

Thesauro invento, qui limina mortis inibat,
  Liquit ovans laqueum, quo periturus erat.
At qui, quod terræ abdiderat, non repperit aurum,
  Quem laqueum invenit, nexuit et periit;

wovon das griechische Original in der Anthologie[3] zu finden;

* Epig. 21.

[1] Don Quixote. — Gemeint ist der berühmte Ritterroman des Spaniers Cervantes de Saavedra (1547—1616).

[2] Weinkostern — Sancho erzählt, zwei seiner Ahnen hätten Wein gekostet. Dem einen habe er nach Eisen, dem andern nach Leder geschmeckt. Schließlich habe man auf dem Boden des Fasses einen Schlüssel an einem Lederriemen gefunden.

[3] Anthologia graeca. 9, 44.

oder aus eben dieser Anthologie, die von mehreren Dichtern daselbst vorgetragene Geschichte vom Lahmen und Blinden:*

Ἀνερα τις λιπογυιον ὑπερ νωτοιο λιπαυγης
Ἠγε ποδας χρησας, ὀμματα χρησαμενος.

Wer ist so blödsinnig, daß er die großen Wahrheiten, von welchen diese Erzählungen Beispiele sind, nicht mit ihnen zugleich denke? Und was auf eine so vorzügliche Art einen Sinn in sich schließt, das wird doch wohl ein Sinngedicht heißen können?

Doch auch das nicht. Und warum sollte es ein Sinngedicht heißen, wenn es etwas weit Besseres heißen kann? Mit einem Worte: es ist ein Apolog,[1] eine wahre äsopische Fabel; denn die gedrungene Kürze, mit welcher sie vorgetragen ist, kann ihr Wesen nicht verändern, sondern allenfalls nur lehren, wie die Griechen solcherlei Fabeln vorzutragen liebten. — Es kommen deren, außer den zwei angeführten, in der Anthologie noch verschiedene vor, von welchen in den gewöhnlichen äsopischen Sammlungen nichts Ähnliches zu finden, die aber auch um so viel mehr von einem Nevelet oder Hauptmann[2] ihnen beigefügt zu werden verdient hätten. Alle sind mit der äußersten Präcision erzählt, und die weitläuftigste, welche aus zwölf Zeilen besteht,** hat nichts von der Geschwätzigkeit, aus welcher neuere Fabeldichter sich ein so eigenes Verdienst gemacht haben. Unser Gellert that also zwar ganz wohl, daß er jene, vom Lahmen und Blinden, unter seine Fabeln aufnahm;*** nur daß er sie so sehr wässerte,[3] daß er so wenig

* Lib. I. cap. 4.
** Lib. I. cap. 22. ep. 9.
*** Die 16te des ersten Teils.

[1] Apolog — Lehrfabel.
[2] Die Ausgabe der äsopischen Fabeln von Isaac Nicolaus Nevelet erschien 1610, die von Joh. Gottfr. Hauptmann 1741.
[3] wässern besser verwässern — durch unnötige Zuthaten verderben, wie der Wein durch Wasser verdorben wird.

belesen war und nicht wußte, wo sie sich eigentlich herschreibe;[1] daran hätte er ohne Zweifel ein wenig besser thun können. —

Der wesentliche Unterschied, der sich zwischen dem Sinngedicht und der Fabel findet, beruht aber darin, daß die Teile, welche in dem Sinngedichte eines auf das andere folgen, in der Fabel in eins zusammenfallen und daher nur in der Abstraktion[2] Teile sind. Der einzelne Fall der Fabel kann keine Erwartung erregen, weil man ihn nicht ausgehört haben kann, ohne daß der Aufschluß zugleich mit da ist; sie macht einen einzigen Eindruck und ist keiner Folge verschiedener Eindrücke fähig. Das Sinngedicht hingegen enthält sich eben darum entweder überhaupt solcher einzelnen Fälle, in welchen eine allgemeine Wahrheit anschauend zu erkennen, oder läßt doch diese Wahrheit bei Seite liegen und zieht unsere Aufmerksamkeit auf eine Folge, die weniger notwendig daraus fließt. Und nur dadurch entsteht Erwartung, die dieses Namens wenig wert ist, wo wir das, was wir zu erwarten haben, schon völlig voraussehen.

Wenn denn aber sonach weder Begebenheiten ohne allen Nachsatz und Aufschluß, noch auch solche, in welchen eine einzige allgemeine Wahrheit nicht anders als erkannt werden kann, die erforderlichen Eigenschaften des Sinngedichts haben: so folgt darum noch nicht, daß alle Sinngedichte zu verwerfen, in welchen der Dichter nichts als ein bloßer Wiedererzähler zu sein scheint. Denn es bleiben noch immer auch wahre Begebenheiten genug übrig, die entweder schon von sich selbst den völligen Gang des Sinngedichts haben oder denen dieser Gang doch leicht durch eine kleine Wendung

---

[1] herschreiben — herstammen.
[2] Abstraktion — Verallgemeinerung eines Begriffes.

noch vollkommener zu geben steht. So fand unser Kleist [1] das heroische [2] Beispiel, mit welchem Arria [3] ihrem Manne vorging, in seiner genauesten historischen Wahrheit mit Recht für hinlänglich, ein schönes Sinngedicht abzugeben.

Als Pätus auf Befehl des Kaisers sterben sollte
Und ungern einen Tod sich selber wählen wollte:
Durchstach sich Arria. Mit heiterem Gesicht
Gab sie den Dolch dem Mann, und sprach: Es schmerzet nicht.

Martial hingegen glaubte, daß das erhabene „Es schmerzet nicht“ noch einer Verschönerung fähig sei, und ohne lange diese Verschönerung auf seine eigene Rechnung zu setzen, legte er sie der Arria selbst in den Mund: *

Casta suo gladium cum traderet Arria Pæto,
Quem de visceribus traxerat ipsa suis:
Si qua fides, vulnus, quod feci, non dolet, inquit:
Sed quod tu facies, hoc mihi, Pæte, dolet.

Ohne Zweifel mochte dem Martial das bloße »non dolet« zu mannhaft, zu rauh vorkommen, und er wollte das zärtliche Weib in der Verächterin des Todes mehr durchschimmern lassen. Ich wage es nicht, zwischen beiden Dichtern zu entscheiden, da ich ohnedies damit nur ein Beispiel geben wollen, wie die wahren Begebenheiten aussehen müssen, denen zum Sinngedichte nichts als eine glückliche Versifikation [4] fehlt, und wie sehr auch in diesen der erfindsame

* Lib. I. ep. 14.

[1] unser Kleist ist der Lessing befreundete Dichter Christian Ewald von Kleist (1715—1759), in dessen Werken I. S. 111 die erwähnte Stelle sich findet.

[2] heroisch — heldenmäßig, hochherzig.

[3] Arria — Pätus war unter dem Kaiser Claudius in eine Verschwörung verwickelt und wurde gefangen gesetzt. Als er sich im Gefängnis selbst töten sollte, aber keinen Mut dazu hatte, erstach sich seine Frau Arria und reichte ihm sterbend den Dolch mit den Worten: „Pätus, es schmerzt nicht.“

[2] Versifikation — Versbildung.

Geist des Dichters noch geschäftig sein kann, ohne die historische Wahrheit zu verfälschen. —

(3.) Über die beiden Teile des Epigramms.

Nicht genug aber, daß nach meiner Erklärung das Sinngedicht sich von mehr als einer Art kleiner Gedichte zuverlässiger unterscheiden läßt, als nach den sonst gewöhnlichen Erklärungen geschehen kann, es lassen sich auch aus eben dieser Erklärung die Eigenschaften besser herleiten, welche ein Sinngedicht zu einem vollkommenen Sinngedichte machen.

1. Wenn der erste Teil des Sinngedichts, den ich die Erwartung genannt habe, dem Denkmale entsprechen soll, welches die Aufschrift führt, so ist unstreitig, daß er um so viel vollkommener sein wird, je genauer er einem neuen an Größe oder Schönheit besonders vorzüglichen Denkmale entspricht. Vor allen Dingen aber muß er ihm an Einheit gleich sein; wir müssen ihn mit einem Blicke übersehen können, unverwehrt indes, daß der Dichter durch Auseinandersetzung seiner einzelnen Begriffe ihm bald einen größern, bald einen geringern Umfang geben darf, so wie er es seiner Absicht am gemäßesten erkennt. Er kann ihn ebensowohl aus fünf, sechs Worten, als aus ebensovielen und noch mehreren Zeilen bestehen lassen.

In folgendem Sinngedichte des Naugerius [1] *

*De Pythagoræ simulacro.*

Quem toties vixisse anima redeunte renatum
  Mutato fama est corpore Pythagoram:
Cerne, iterum ut docti cælo generatus Asylæ
  Vivat; ut antiquum servet in ore decus.

* Oper. p. 199. Patav. 1718. 4to.

[1] Naugerius — der venetianische Staatsmann Andreas Navagiero (1483—1529).

Dignum aliquid certe volvit: sic fronte severa est:
 Sic in se magno pectore totus abit.
Posset et ille altos animi depromere sensus:
 Sed, veteri obstrictus religione, silet.

sind die ersten sechs Zeilen, welche die Erwartung enthalten, nichts als eine Umschreibung des Subjekts. Aber was hier sechs Zeilen füllt, wird in dem griechischen Originale, welches sich Naugerius eigen gemacht, mit vier Worten gesagt:*

*Αὐτον Πυθαγορην ὁ ζωγραφος˙ ὃν μετα φωνης*
 *Εἶδες ἂν, εἴγε λαλειν ἤθελε Πυθαγορης.*

„Da steht er, der wahre Pythagoras! Auch die Stimme „würde ihm nicht fehlen, wenn Pythagoras hätte sprechen „wollen.“ Dieses übersetzte Faustus Sabäus [1] so:

Pythagoram pictor poterat finxisse loquentem,
 Verum Pythagoram conticuisse juvat.

und wir könnten es durch die einzige Zeile übersetzen:

„Warum dies Bild nicht spricht? Es ist Pythagoras.“

wenn die einzeiligen Sinngedichte in unserer Sprache eben so gewöhnlich und angenehm wären, als sie es in der griechischen und lateinischen sind.

Das wahre Maß der Erwartung scheint indes in dem gegenwärtigen Beispiele weder Naugerius noch dieser Grieche getroffen zu haben, sondern ein anderer Grieche, welcher eben den Einfall in vier Zeilen brachte, und diesen bescheidenen Raum, nicht wie Naugerius zu leeren Ausrufungen mißbrauchte, sondern zur Berichtigung des Einfalls selbst anwendete. Denn sollte man aus dem Naugerius und dem angeführten griechischen Originale nicht schließen,

* Anth. lib. IV. cap. 33.

[1] Faustus Sabäus — der Italiener Sabeo, Bibliothekar des Papstes Leo X., welcher 1556 fünf Bücher Epigramme herausgab.

daß Pythagoras immer geschwiegen hätte? da das Schweigen doch nur gleichsam eine Vorübung in seiner Schule war. Wie viel schöner und genauer also Julianus so:*

*Οὐ τον ἀναπτυσσοντα φυσιν πολυμητιν ἀριθμων*
*Ἠθελεν ὁ πλαστης Πυθαγορην τελεσαι,*
*Ἀλλα τον ἐν σιγῃ πινυτοφρονι· και ταχα φωνην*
*Ἐνθεν ἀποκρυπτει, και τοδ᾽ ἐχων ὀπασαι.*

„Nicht den Pythagoras, wie er die geheime Natur der „Zahlen erklärt, hat der Künstler darstellen wollen, son„dern den Pythagoras in seinem weisen Stillschweigen. „Daher verbarg er die Stimme, die er vernehmlich zu „machen sonst gar wohl verstand."

Die Hauptregel also, die man, in Ansehung des Umfanges der Erwartung, zu beobachten hat, ist diese, daß man nicht als ein Schulknabe[1] erweitere; daß man nicht bloß erweitere, um ein paar Verse mehr gemacht zu haben, sondern daß man sich nach dem zweiten Teile, nach dem Aufschlusse richte und urteile, ob und wie viel dieser durch die größere Ausführlichkeit der Erwartung an Deutlichkeit und Nachdruck gewinnen könne.

Es giebt Fälle, wo auf diese Ausführlichkeit alles ankömmt. Dahin gehören vor andern diejenigen Sinngedichte, in welchen der Aufschluß sich auf einen relativen Begriff bezieht: z. E. solche, in welchen ein Ding als ganz besonders groß oder ganz besonders klein angegeben wird, und die daher notwendig den Maßstab dieser Größe oder Kleinheit vorausschicken müssen; ja lieber mehr als einen, und immer einen kleinern und kleinern oder größern und größern. Es wäre freilich schon ein Epigramm, wenn Martial auf das ganz kleine Landgütchen, mit welchem

* Anth. I. c.

[1] Nicht als ein Schulknabe erweitern — nicht viele unnötige Worte machen.

ihm ein gern freigebiger Freund soviel als nichts schenkte, auch nur diese Zeilen gemacht hätte:

Donasti, Lupe, rus sub urbe nobis:
Sed rus est mihi majus in fenestra.
*Hoc* quo tempore prædium dedisti,
Mallem tu mihi prandium dedisses.

Aber wie viel launiger und beißender wird dieses Epigramm durch die eingeschalteten noch kleinern Maße, als ein Gärtchen vor einem Fenster ist! Und wie sehr wächst unser Vergnügen, indem der Dichter den Abstand von diesem bis zu einem Mund voll Essen durch noch soviel andere Verkleinerungen zu füllen weiß! *

*Donasti, Lupe, rus sub urbe nobis;*
*Sed rus est mihi majus in fenestra.*
Rus hoc dicere, rus potes vocare!
In quo ruta facit nemus Dianæ,
Argutæ tegit ala quod cicadæ,
Quod formica die comedit uno,
Clausæ cui folium rosæ corona est:
In quo non magis invenitur herba,
Quam costi folium, piperve crudum:
In quo nec cucumis jacere rectus,
Nec serpens habitare tuta possit.
Erucam male pascit hortus unam,
Consumto moritur culex salicto,
Et talpa est mihi fossor atque arator.
Non boletus hiare, non mariscæ
Ridere aut violæ patere possunt.
Fines mus populatur, et colono
Tanquam sus Caledonius timetur;
Et sublata volantis ungue Procnes
In nido seges est hirundinino,
Et cum stet sine falce mentulaque,
Non est dimidio locus Priapo.
Vix implet cochleam peracta messis,
Et mustum nuce condimus picata.
Errasti, Lupe, litera sed una.
*Nam quo tempore prædium dedisti,*
*Mallem tu mihi prandium dedisses.*

* Lib. XI. p. 19.

Es haben dergleichen hyperbolische [1] Sinngedichte, wie man sie nach der darin herrschenden Figur nennen könnte, ihre eigene Anmut. Nur müssen sie nicht auf die bloße Hyperbel hinauslaufen, so wie dieses griechische: *

*Ἀγρον Μηνοφανης ὠνησατο, και δια λιμον*
*Ἐκ δρυος ἀλλοτριας αὑτον ἀπηγχονισεν.*
*Γην δ᾽ αὐτῳ τεθνεωτι βαλειν οὐκ ἐσχον ἀνωθεν,*
*Ἀλλ᾽ ἐταφη μισθου προς τινα των ὁμορων.*
*Εἰ δ᾽ ἐγνω τον ἀγρον τον Μηνοφανους Ἐπικουρος,*
*Παντα γεμειν ἀγρων εἰπεν ἀν, οὐκ ἀτομων.*

„Menophanes hatte Feld gekauft; aber vor Hunger mußte „er sich an einer fremden Eiche hängen. So viel Erde „hatte er nicht, daß sein Leichnam damit bedeckt werden „konnte; man mußte ihm seine Grabstelle auf benachbartem „Grunde kaufen. Hätte Epikurus das Feld des Meno„phanes gesehen, so würde er gesagt haben, daß alles „voller Felder wäre; nicht voller Atome.“ [2] Denn ein solches Sinngedicht besteht offenbar aus nichts als Erwartung: anstatt des Aufschlusses wird uns das äußerste Glied der Hyperbel untergeschoben, und alle unsere Erwartung soll sich mit der Unmöglichkeit, etwas Größeres oder Kleineres abzusehen, begnügen. Dergleichen Spiele des Witzes können Lachen erregen; aber das Sinngedicht will etwas mehr. Die griechische Anthologie ist davon voll; da sie hingegen bei Martial sehr sparsam vorkommen, als der fast immer von der Hyperbel noch zu einer Betrachtung fortgeht, die mehr hinter sich hat. Man lese das dreiunddreißigste Sinngedicht seines achten Buches, um ein sehr einleuchtendes Exempel hiervon zu haben.

---

* Anth. lib. II. c. 7. ep. 3.

---

[1] hyperbolisch — übertreibend, vergrößernd.
[2] Atome — etwas Unteilbares, Urstoff eines Gegenstandes.

*Ad Paullum.*

De prætoricia folium mihi, Paulle, corona
  Mittis et hoc phialæ nomen habere jubes.
Hac fuerat nuper nebula tibi pegma perunctum,
  Pallida quam rubri diluit unda croci.
An magis astuti derasa est ungue ministri
  Bractea, de fulcro, quod reor esse, tuo?
Illa potest culicem longe sentire volantem,
  Et minimi penna papilionis agi.
Exiguæ volitat suspensa vapore lucernæ,
  Et leviter fuso rumpitur ista mero.
Hoc linitur sputo Jani caryota Calendis,
  Quam fert cum parvo sordidus asse cliens.
Lenta minus gracili crescunt colocasia filo:
  Plena magis nimio lilia sole cadunt:
Nec vaga tam tenui discursat aranea tela:
  Tam leve nec bombyx pendulus urget opus.
Crassior in facie vetulæ stat creta Fabullæ:
  Crassior offensæ bulla tumescit aquæ.
Fortior et tortos servat vesica capillos,
  Et mutat Latias spuma Batava comas.
Hac cute Ledæo vestitur pullus in ovo:
  Talia lunata splenia fronte sedent.
Quid tibi cum phiala, ligulam cum mittere posses:
  Mittere cum posses vel cochleare mihi?
Magna nimis loquimur, cochleam cum mittere posses:
  Denique cum posses mittere, Paulle, nihil.

Alle die hyperbolischen Vergleichungen, die der Dichter hier anstellt, stehen nicht bloß um ihrer selbst willen da, sondern mehr, um endlich gewissen Leuten, welche sich gern große Verbindlichkeiten mit wenig Kosten erwerben möchten, zu verstehen zu geben, wie viel besser sie thun würden, wenn sie lieber gar nichts, als so unbeträchtliche Kleinigkeiten schenkten. Denn es ist nicht Freigebigkeit, es ist Geiz, sich Dank mit etwas erkaufen wollen, was keines Dankes wert ist.

Wie aber der fertige Versifikator [1] in Erweiterung des ersten Teiles oft zu viel thut, so thut ein minder fertiger

---

[1] Versifikator — Verskünstler, Versmacher.

aus Schwierigkeit oder Gemächlichkeit nicht selten zu wenig: wenn er nämlich den ganzen ersten Teil in den Titel des Sinngedichts bringt und sich den bloßen Aufschluß zu versificieren oder zu reimen begnügen läßt. Es ist sonderbar, daß es sogar Kenner gegeben hat, die dieses zu thun dem Dichter ausdrücklich geraten haben.* Aber sie haben nicht bedacht, daß das Epigramm, so viel es an Kürze dadurch gewinnt, von einer andern Seite hinwiederum verliert, indem es zu einem Ganzen von so heterogenen[1] Teilen wird. Unmöglich kann man daher das Sinngedicht des Herrn von Kleist:

An zwei sehr schöne, aber einäugige Geschwister.

„Du mußt, o kleiner Lykon, dein Aug' Agathen leihn,
„Blind wirst du dann Kupido, die Schwester Venus sein."

und das lateinische des Hieronymus Amaltheus,[2] aus welchem jenes genommen ist:

Lumine Acon dextro, capta est Lecuilla sinistro,
Et potis est forma vincere uterque deos.
Blande puer, lumen, quod habes, concede puellæ:
Sic tu cæcus Amor, sic erit illa Venus.

* *Morhofius*[3] *de discipl. Arg. Sect. III. cap.* 5. Vocari in subsidium brevitatis Lemma sive Inscriptio Epigrammatis potest. Quum enim narratione et expositione rei, quæ est una Epigrammatis pars, plures versus impleantur, Lemma, si bene conceptum est, illorum vicem supplebit. E. g. legitur inter nostra Epigrammata illud:

„Quid juvat ah! ducta prolem sperare puella?
„Ut repares puerum, perdis, inepte, virum.

Lemma est: *In senem, quid quod masculus illi mortuus heres, puellam spe recuperandi ducebat.* Illa si Epigrammate exprimenda simul fuissent, vel quatuor versus fuissent insumendi: nunc uno Lemmate tota res exhibetur.

[1] heterogen — verschiedenartig.

[2] Hieronymus Amaltheus ist der Italiener Girolamo Amaltheo (1506—1574), ein für seine Zeit nicht unbedeutender lateinischer Dichter.

[3] Morhofius — der Professor und Epigrammendichter Daniel Georg Morhof (1639—1691). Das hier erwähnte Werk: De disciplina Argutiarum erschien erst 1693.

für gleich schön halten. Dieses kann den ganzen Titel entbehren, und jenes ist ohne Titel auch nicht einmal verständlich. Das schöne Sinngedicht ist in der Übersetzung zur bloßen Aufschrift geworden und verhält sich in seinem Eindrucke zu jenem so, wie eine kahle Aufschrift, die in einem Buche angeführt wird, zu eben der Aufschrift, die wir auf dem schönen Monumente selbst lesen.

In dem ganzen Martial wüßte ich mich keines einzigen Epigramms zu erinnern, welches von der fehlerhaften Art wäre, daß es der Erläuterung eines Titels bedürfe. Alle seine Titel bestehen daher in den bloßen An, Von und Auf, mit Beifügungen des Namens derjenigen, die das Epigramm betrifft, oder an die es gerichtet ist. Alle Lemmata,[1] welche den nähern Inhalt angeben sollen, sind nicht von ihm, sondern ein Werk der spätern Abschreiber, daher sie auch in der einen Ausgabe so und in der andern anders lauten. Jeder Umstand, auch der allerkleinste, der zu dem Verstande des Epigramms notwendig gehört, ist bei ihm in dem Epigramme selbst enthalten: und wenn wir jetzt einen solchen ja darin zu vermissen glauben, so können wir nur gewiß versichert sein, daß er sich zu der Zeit des Dichters von selbst verstanden hat. —

2. Wenn ferner der zweite Teil des Sinngedichts, den ich den Aufschluß genannt habe, der eigentlichen Aufschrift entsprechen soll, die wir zu unserer Befriedigung endlich auf einem bewunderten Denkmale erblicken: so dürfen wir nur die Ursachen erwägen, warum eine solche Aufschrift von der möglichsten Kürze sein muß, um daraus zu schließen, daß die Kürze ebenfalls die erste und vornehmste Eigenschaft des Aufschlusses in dem Sinngedichte

---

[1] Lemmata — hier Überschriften, sonst auch Worte, die in den Anmerkungen zu erklären sind.

werde sein müssen. Diese Ursachen aber sind die: einmal weil es nur Personen oder Handlungen von einer ohnedies schon genugsamen Bekanntheit und Berühmtheit sind oder sein sollten, denen Denkmäler errichtet werden, und man daher mit wenig Worten leicht sehr viel von ihnen sagen kann; zweitens, weil die Denkmäler selbst, auf offenen Straßen und Plätzen, nicht sowohl für die wenigen müßigen Spaziergänger, als vielmehr für den Geschäftigen, für den eilenden Wanderer errichtet werden, welcher seine Belehrung gleichsam im Vorbeigehen muß mit sich nehmen können. Ebenso sollte man bei einer Sammlung von Sinnschriften vornehmlich auf solche Leser sehen, welchen es andere Geschäfte nur selten erlauben, einen flüchtigen Blick in ein Buch zu thun. Solche Leser wollen geschwind und doch nicht leer abgefertigt sein, für das letzte aber halten sie sich allezeit, wenn man sie entweder mit ganz gemeinen oder ihnen ganz fremden Sachen unterhalten wollen.

Die Fehler gegen die Kürze des Aufschlusses sind indes, bei allen Arten der Epigrammatisten, wohl die seltensten. Der schlechteste nimmt nie die Feder, ein Epigramm niederzuschreiben, ohne den Aufschluß vorher so gut und kurz gerundet zu haben, als es ihm möglich ist. Oft hat er nichts voraus bedacht, als diesen einzigen Aufschluß, der daher auch nicht selten eben das ist, was der Dietrich unter den Schlüsseln ist; ein Werkzeug, welches ebensogut hundert verschiedene Schlösser eröffnen kann, als eines.

Hingegen ist es gerade der bessere Dichter, welcher noch am ersten hier fehlerhaft werden kann; und zwar aus Überfluß von Witz und Scharfsinn. Ihm kann es leicht begegnen, daß er unter der Arbeit auf einen guten Aufschluß gerät, noch ehe er zu dem gelangen kann, den er sich vorgesetzt hatte; oder daß er jenseits diesem noch einen andern erblickt, den er sich ebenfalls nicht gern möchte

entwischen lassen. Mich deucht, so etwas ist selbst dem Martial mit folgendem Sinngedichte widerfahren:*

*In Ligurinum.*

Occurrit tibi nemo quod libenter,
Quod quacunque venis, fuga est, et ingens
Circa te, Ligurine, solitudo:
Quid sit scire cupis? nimis poeta es.

Wer kann leugnen, daß diese vier Zeilen nicht ein völliges Epigramm sind? Nur mochte dem Dichter ohne Zweifel das Nimis poeta es ein wenig zu rätselhaft vorkommen; und weil er jenseit der Umschreibung desselben, die schon an und für sich selbst sehr gefallen konnte, einen neuen Aufschluß voraus sah: so wagte er es, das schon erreichte Ende zu einem bloßen Ruhepunkt zu machen, um von da nach einem neuen Ziele auszusetzen; oder, wenn man will, nach dem nämlichen, das er sich selbst nur weiter gesteckt hatte. Also fährt er fort:

Hoc valde vitium periculosum est
Non tigris catulis citata raptis,
Non dipsas medio perusta sole,
Nec sic scorpius improbus timetur.
Nam tantos, rogo, quis ferat labores?
Et stanti legis, et legis sedenti,
Currenti legis, et legis cacanti.
In thermas fugio: sonas ad aurem.
Piscinam peto: non licet natare.
Ad cœnam propero: tenes euntem.
Ad cœnam venio: fugas sedentem.
Lassus dormio: suscitas jacentem.
Vis, quantum facias mali, videre?
Vir justus, probus, innocens timeris.

Und wer hat eben recht, auf einen Dichter ungehalten zu sein, der uns, statt Eines Epigramms, in Einem zwei geben will? Besonders, wenn sie sich so gut, wie hier, in

* Lib. III. ep. 44.

einander fügen, auch das eine durch das andere im geringsten nicht geschändet wird.

Nur aus dergleichen nicht unglücklichen Auswüchsen eine Regel der Schönheit machen zu wollen, das ist zu arg. Gleichwohl that es Scaliger; und nach seinen Worten zu urteilen, müßte dasjenige Epigramm das vollkommenste sein, das aus ebensoviel andern kleinen Epigrammen besteht, als es Disticha enthält. Doch sein eigenes Exempel von einem solchen Epigrammate differto, wie er es nennt, giebt die Sache näher; und wenn dies wirklich vier Epigrammen in sich schließt, so sind sie auch alle vier danach. Es ist auf einen Podagristen,[1] dem man die Hungerkur vorgeschrieben hat, und lautet so:*

Heus utrum eligimus? Si non nisi dente podagra,
  Dente famis diræ discruciata perit.
Ah nequeam, nisi sic, finire dolore dolorem?
  Atque ferum finem tollere fine truci?
Heu macie informi, larvata heu tabe furorem,
  Et funus plus quam funere præveniens.
O vitam invitam: o incommoda commoda: lux nox!
  Si, ne aliquid fias, cogeris esse nihil.

Es ist zu verwundern, wie sehr sich auch die gelehrtesten Leute verblenden können, sobald sie aus ihren eigenen Beispielen etwas abstrahieren[2] wollen. Dieses Epigramm soll vier Epigramme enthalten und es ist zur höchsten Not kaum eines: nur daß der schale Aufschluß desselben in jeder Zeile wie eine Wasserblase mehr und mehr aufschwillt, bis er endlich in ein wahres Nichts zerstiebt.

Eher war unser Wernicke der Mann, der zu dieser vollgepfropften Art von Sinngedichten ein Muster hätte

* *Poetices Lib. III. cap. 126.* Exemplum illius differti hoc unum esto, in quo continentur quatuor Epigrammata.

[1] Podagrist — ein mit der Fußgicht Behafteter.
[2] abstrahieren — das Allgemeine aus dem Besonderen herausziehen.

machen können. In der Theorie dachte er auch ziemlich wie Scaliger, indem er diejenigen Sinngedichte, „wo der „Leser fast in jeder Zeile etwas nachzudenken findet, wo „er unvermerkt und zuweilen ehe er es verlangt, zu dem „Schlusse geführt wird," den andern weit vorzieht, „in „welchen der Leser nur durch weitläuftige und nichts be„deutende Umstände von dem allein klingenden Ende auf„gehalten wird." Wernicke hat allerdings recht, wenn es wirklich, in allem Verstande, nichts bedeutende Umstände sind, durch die der Leser endlich zu dem Aufschlusse gelangt. Aber wenn denn nur jeder ihn aufhaltender Umstand, ob er schon für sich selbst nicht viel sagen will, dennoch seine besondere gute Beziehungen auf das allein klingende Ende hat, so ist es schon genug, und das Ganze, welches daraus entsteht, bekommt eine so gefällige Einheit, daß es unendlich schwer ist, wegen des Mangels derselben einen Leser von richtigem Geschmacke durch noch so häufig eingestreute Nebenzüge schadlos zu halten.

Das eigene Beispiel des Wernicke ebenfalls, welches er von jener vorzüglichern Art des Sinngedichts geben zu können glaubte, macht seine Theorie nicht gut, sondern bestätigt vielmehr, was ich von dem Mangel der Einheit gesagt habe.

Auf Mucius Scävola.

„Als Scävola, zum Mord verführt durch seine Jugend,
„So wie das Laster für die Tugend,
„Den Schreiber für den König nahm,
„Und nach vollbrachter That erst zur Erkenntnis kam,
„Da wußt' er der Gefahr den Vorteil abzuzwingen,
„Und, durch die Schande nicht verzagt,
„Das was das Laster ihm versagt,
„Der Tugend selber abzudringen:
„Er machte, daß der Haß sich in Verwundrung wandt',
„Verbrennt, entwaffnete sein' und des Feindes Hand;
„Und weil die edle Wut man ihm zur Tugend zählte,
„Erreicht' er seinen Zweck, indem er ihn verfehlte."

Mich dünkt, der Dichter hätte mit der achten Zeile, „der Tugend selber abzudringen" aufhören sollen; wenigstens mit dem Gedanken, den sie enthält. Denn alles, was folgt, ist nur schleppende Umschreibung dieses Gedankens; mit einer Antithese[1] beschlossen, die weder wahr ist, noch, wenn sie auch wahr wäre, hierher gehört. Sie ist nicht wahr: denn Scävola erreichte seinen Zweck nicht, indem er ihn verfehlte, sondern nachdem er ihn verfehlt hatte; nicht durch den Fehler, sondern durch das, was er darauf folgen ließ. Sie gehört nicht hierher, wenn sie von seiten der Wahrheit auch schon noch zu rechtfertigen wäre: denn sie zeigt uns die ganze Handlung nunmehr aus einem völlig verschiedenen Gesichtspunkte, als wir sie vier Zeilen vorher sehen; dort wird sie uns als eine außerordentliche Anstrengung von Tugend angepriesen; hier bewundern wir sie als das Werk eines glücklichen Zufalls. Der doppelte Gesichtspunkt aber ist in der Poesie kein geringerer Fehler, als in der Perspektive.[2]

3. Wenn endlich die beiden Teile des Sinngedichts zugleich, dem Denkmale und der Aufschrift zugleich entsprechen sollen: so wird auch das Verhältnis, welches sich zwischen jenen befindet, dem Verhältnisse entsprechen müssen, welches diese unter sich haben. Ich will sagen: so wie ich bei Erblickung eines Denkmals zwar nicht den Inhalt der Aufschrift, wohl aber den Ton derselben aus dem Denkmale erraten kann; wie ich kühnlich vermuten darf, daß ein Denkmal, welches traurige Ideen erregt, nicht eine lustige oder lächerliche Aufschrift führen werde, oder umgekehrt; ebenso muß auch die Erwartung des Sinngedichts mich zwar nicht den eigentlichen Gedanken des Aufschlusses, aber doch die Farbe desselben voraussehen

---

[1] Antithese — Gegensatz.

[2] Perspektive — die Kunst Gegenstände so zu zeichnen, wie sie aus einer gewissen Entfernung in die Augen fallen.

lassen, so daß mir am Ende kein widriger Kontrast[1] zwischen beiden Teilen auffällt. Mich dünkt, gegen diese Regel verstößt folgendes Sinngedicht des Martial auf den Tod der Erotion, eines kleinen liebenswürdigen Mädchens, der Tochter eines seiner Leibeigenen, deren Verlust ihm so nahe ging.*

*In Paetum.*

Puella senibus dulcior mihi cycnis,
Agna Galesi mollior Phalantini,
Concha Lucrini delicatior stagni:
Cui nec lapillos præferas Erythræos,
Nec modo politum pecudis Indicæ dentem,
Nivesque primas liliumque non tactum;
Quæ crine vicit Bætici gregis vellus,
Rhenique nodos aureamque nitellam;
Fragravit ore quod rosarium Pæsti,
Quod Atticarum prima mella cerarum,
Quod succinorum rapta de manu gleba:
Cui comparatus indecens erat pavo,
Inamabilis sciurus et frequens phœnix:
Adhuc recenti tepet Erotion busto,
Quam pessimorum lex avara fatorum
Sexta peregit hieme, nec tamen tota;
Nostros amores gaudiumque lususque.
Et esse tristem me meus vetat Pætus:
Pectusque pulsans, pariter et comam vellens,
Deflere non te vernulæ pudet mortem?
Ego conjugem, inquit, extuli, et tamen vivo,
Notam, superbam, nobilem, locupletem.
Quid esse nostro fortius potest Pæto?
Ducenties accepit, et tamen vivit.

Dieses Sinngedicht fängt mit so sanften Empfindungen an; es nimmt mich für den weichherzigen Dichter, der sich um ein kleines unschuldiges Ding so sehr betrübt, so herzlich ein; ich fühle mich zu Mitleid und Melancholie so sehr gestimmt, daß ich mich nach ganz etwas anderem, als

* Lib. V. ep. 38.

[1] Kontrast — Gegensatz.

einem hämischen[1] Zuge gegen einen guten Bekannten sehne. Betrübnis macht sonst so gutdenkend, und boshafter Witz verstummt sonst so leicht bei einem bekümmerten Herzen!

Ich rechne aber zu dergleichen Kontraste nicht jeden plötzlichen unerwarteten Sprung von groß auf klein, oder von schwarz auf weiß, den die bloße Einbildung thun muß. Ein solcher Sprung kann allerdings angenehm sein und wenigstens den Mund in Falten ziehen,[2] wenn nur unsere Empfindung nicht besondern Teil daran nimmt. So wie etwa dieser beim Scarron:[3]

Superbes Monuments de l'orgueil des Humains,
Pyramides, Tombeaux, dont la vaine structure
A témoigné que l'Art, par l'adresse de mains,
Et l'assidu travail, peut vaincre la Nature!
Vieux Palais ruinés, Chef d'œuvres des Romains,
Et les derniers efforts de leur Architecture,
Colisée, où souvent ces Peuples inhumains,
De s'entr'assassiner se donnaient tablature!
Par l'injure des ans vous êtes abolis,
Ou du moins la plûpart vous êtes démolis!
Il n'est point de ciment que le temps ne dissoude.
Si vos Marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois-je trouver mauvais qu'un méchant Pourpoint noir,
Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude?

Die Posse thut ihre Wirkung. Gleichwohl ist auch hier der Sprung nicht völlig unvorbereitet. In der pompösen[4] Erwartung mangelt es nicht ganz an burlesken Ausdrücken, durch die wir unmerklich auf ihn ansetzen: und mag er doch geraten, wie er will; wir sollen ja nur lachen.

---

[1] hämisch — boshaft.
[2] den Mund in Falten ziehen — zum Lächeln bringen.
[3] Paul Scarron — ein französischer Dichter (1610 bis 1660), der erste Mann der bekannten Frau von Maintenon.
[4] pompös — prächtig; burlesk — drollig, schnurrig.

Ich könnte hier anführen, daß das Original dieses Scarronschen Sinngedichts oder Sonetts,[1] das Epigramm eines alten unbekannten Dichters zu sein scheine, welches Barth[2] zuerst bekannt gemacht hat, und das noch lächerlicher ausfällt, wenn es anders wahr ist, was Cicero irgendwo anmerkt, daß das Obscöne[3] das Lächerliche vermehre. Denn anstatt der durchgestoßenen Weste — Doch wer Lust hat, kann es bei Barth selbst nachsehen.* Es ist vielmehr Zeit, daß ich dergleichen Sinngedichte überhaupt, in welchen der Leser seine Erwartung, nicht ohne Vergnügen, vielmehr getäuscht, als erfüllt sieht, von einer allgemeinen Seite betrachte.

## (4.) Über Gattungen des Epigramms.

Einige Leser dürften bei allem, was ich bisher von dem Sinngedichte gesagt habe, noch immer das Beste vermissen. Sie kennen es als das sinnreichste von allen kleinen Gedichten; als eine witzige Schnurre wohl nur: und doch ist des Witzes von mir noch kaum gedacht worden, geschweige, daß ich die verschiedenen Quellen des Sinnreichen anzugeben gesucht hätte. Ich habe die ganze Kraft, die ganze Schönheit des Epigramms in die erregte Erwartung und in die Befriedigung dieser Erwartung gesetzt, ohne mich weiter einzulassen, durch welche Art von Gedanken und Einfällen solche Befriedigung am besten geschehe. Was die lateinischen Kunstrichter acumina und die französi-

* Advers. Lib. XXXVI. c. II.

[1] Sonett — Klinggedicht, eine ursprünglich italienische Versart aus 14 fünffüßigen Jamben bestehend mit zwei vierzeiligen und zwei dreizeiligen Strophen.

[2] Kaspar von Barth (1587—1658) schrieb ein Werk: „Adversariorum commentariorum libri."

[3] Obscön — schmutzig, unanständig, schlüpfrig.

schen pointes nennen, habe ich weder erfordert, noch bisher verworfen.

Wenn indes unter diesen Worten nichts anders verstanden werden soll, als derjenige Gedanke, um dessen willen die Erwartung erregt wird, der also natürlicher Weise nach der Erwartung, am Ende des Ganzen, stehen muß, und sich von allen übrigen Gedanken, als die nur seinetwegen da sind, nicht anders als auszeichnen kann, so ist es wohl klar, daß das Sinngedicht ohne dergleichen acumen oder pointe schlechterdings nicht sein kann. Es bleibt vielmehr dieses acumen das wahre allgemeine Kennzeichen desselben, und man hat recht, allen kleinen Gedichten, denen es mangelt, den Namen des Sinngedichts zu versagen, wenn sie auch sonst noch so viel Schönheiten haben, die man ihnen auf keine Weise darum zugleich streitig macht.

Wenn hingegen unter acumen oder pointe man etwas meint, was bloß das Werk des Witzes ist; mehr ein Gedankenspiel, als einen Gedanken; einen Einfall, dessen Anziehendes größtenteils von der Wahl oder Stellung der Worte entsteht, in welchen er ausgedrückt ist, oder von dem wohl gar nichts Gesundes übrig bleibt, sobald man diese Worte ändert oder versetzt: so ist die Frage, ob das Sinngedicht notwendig eine dergleichen pointe haben müsse? der Frage vollkommen gleich, ob man besser thue, seine Schulden in guter oder in falscher Münze zu bezahlen?

Denn so wie es nur der Mangel an guter Münze ist, welcher falsche Münze zu prägen[1] verleitet, ebenso ist es nur die Schwierigkeit, jede erregte Erwartung immer

[1] falsche Münze — Lessing denkt hier wohl an Friedrich den Großen, den die Not des siebenjährigen Krieges zur Prägung von schlechten Münzen, den sogenannten „Ephraimiten" veranlaßte.

mit einem neuen und doch wahren, mit einem scharfsinnigen und doch ungekünstelten Aufschlusse zu befriedigen, — nur diese Schwierigkeit, sage ich, ist es, welche nach Mitteln umzuschauen verführt, durch die wir jene Befriedigung geleistet zu haben wenigstens scheinen können.

Glücklich, wenn man unter diesen Mitteln nur noch die erträglichsten zu wählen versteht! Denn es giebt in der That auch hier paduanische Münzen,[1] die zwar falsche, aber doch von so schönem und dem wahren so nahe kommendem Stempel sind, daß sie gar wohl aufbehalten zu werden verdienen. Ja es giebt noch andere, deren innerer Wert nur wenig geringer ist als der echten, so daß der Münzer wenig mehr als den Schlagschatz[2] dabei gewinnen konnte.

Besonders möchte ich mit dergleichen weder ganz falschen, noch ganz echten Münzen, die, wenn sie schon nicht im Handel und Wandel gelten können, doch immer schöne Spielmarken abgeben, zwei Gattungen von Sinngedichten vergleichen, die, ohne zu den vollkommenen zu gehören, doch von jeher auch unter Leuten von Geschmack ihre Liebhaber gefunden haben und so noch ferner finden werden. Unter der ersten Gattung verstehe ich die, welche uns mit ihrer Erwartung hintergehen, und unter der andern die, deren Aufschluß in einer Zweideutigkeit besteht. — Von jeder ein Wort.

1. Das Neue ist, eben weil es neu ist, dasjenige, was am meisten überrascht. Ob nun gleich dieses Überraschende nicht das einzige sein muß, wodurch das Neue

---

[1] paduanische Münzen — In Padua machte ein Stempelschneider Cavino im 16. Jahrh. viele römische und griechische Münzen nach und verkaufte sie als echte. Man nannte daher nachgemachte alte Münzen paduanische Münzen.

[2] Schlagschatz bedeutet hier den Lohn für das Schlagen der Münzen.

gefällt, so ist es doch unstreitig, daß schon die bloße Überraschung angenehm ist. Wenn es denn aber nur selten in des Dichters Vermögen steht, seinen Leser mit einem wirklich neuen Aufschlusse zu überraschen: wer kann es ihm verdenken, wenn er seinem gemeinen Einfalle[1] eine solche Wendung zu geben sucht, daß er wenigstens diese Eigenschaft des Neuen, das Überraschende, dadurch erhält? Und dieses kann nicht anders geschehen, als durch eine Art von Betrug. Weil er dem Leser nichts geben kann, was dieser auf keine Weise voraussehen könnte, so verführt er ihn, etwas ganz anders vorauszusehen, als er ihm endlich giebt. Er hebt z. E. von hohen Dingen an und endet mit einer Nichtswürdigkeit; er scheint loben zu wollen, und das Lob läuft auf einen Tadel hinaus; er scheint tadeln zu wollen, und der Tadel verkehrt sich in ein feines Lob. Doch so ganz einander entgegengesetzt brauchen die Dinge auch nicht einmal zu sein; genug wenn der Blick des Lesers auch nur gerade vorbei schießt. Ein einziges Exempel aus Martial sei statt aller.*

*In Sanctram.*

Nihil est miserius nec gulosius Sanctra.
Rectam vocatus cum cucurrit ad cœnam,
Quam tot diebus noctibusque captavit;
Ter poscit apri glandulas, quater lumbum,
Et utramque coxam leporis et duos armos,
Nec erubescit pejerare de turdo,
Et ostreorum rapere lividos cirros.
Buccis placentæ sordidam linit mappam.
Illic et uvæ collocantur ollares,
Et Punicorum pauca grana malorum,
Et excavatæ pellis indecens vulvæ,
Et lippa ficus debilisque boletus.
Sed mappa cum jam mille rumpitur furtis,

* Lib. VII. ep. 19.

[1] gemeiner Einfall — gewöhnlicher Gedanke.

Rosos tepenti spondylos sinu condit
Et devorato capite turturem truncum.
Colligere longa turpe nec putat dextra
Analecta, quicquid et canes reliquerunt.
Nec esculenta sufficit gulæ præda,
Misto lagenam replet ad pedes vino.
Hæc per ducentas cum domum tulit scalas,
Seque obserata clusit anxius cella,
Gulosus ille postero die — vendit.

Bis auf das allerletzte Wort erwarten wir noch immer ganz etwas anders, als wir finden. Noch immer denken wir uns den Sanctra als einen leckern Fresser, der nie genug hat: auf einmal wendet sich die Medaille, und wir finden, daß der leckere Fresser ein armer Teufel ist, der nicht darum die schmutzigsten Brocken so gierig zusammenraffte, um noch eine Mahlzeit davon zu halten, sondern um sie zu verkaufen und sich andere Bedürfnisse des Lebens dafür anzuschaffen. Denn daß dieses schon gewissermaßen in dem Worte miserius des ersten Verses stecke, das hatten wir längst wieder vergessen, wenn wir es auch ja hätten merken können. — Wie häufig die Epigrammatisten aller Zeiten und Völker aus dieser Quelle geschöpft haben, darf ich nicht erst sagen. Ich will sie aber darum doch nicht mit meinen, sondern lieber mit den Worten des Cicero empfehlen:* Scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur. Hic nobismet ipsis noster error risum movet.

2. Cicero setzt hinzu: Quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsius. Und das wäre die zweite Gattung. Denn es ist allerdings ein wichtiges Erfordernis des Zweideutigen, daß es so wenig als möglich vorher gesehen werde. Was aber die Zweideutigkeit überhaupt sei, brauche ich nicht zu erklären: ebensowenig, als ich nötig habe, Beispiele davon anzuführen. Aber gut ist es, gewisse allzu

* de Oratore lib. II. c. 63.

ekle Richter von Zeit zu Zeit zu erinnern, daß sie uns doch lieber das Lachen nicht so schwer und selten machen wollen. Zwar auch das heißt ihnen schon zu viel zugegeben; die Zweideutigkeit ist nicht bloß gut zum Lachen, zum bloßen risu diducere rictum: sie kann sehr oft die Seele des feinsten Scherzes sein und dem Ernste selbst Anmut erteilen. Ex ambiguo dicta, sagt ebenfalls Cicero, vel argutissima putantur, sed non semper in joco, sæpe etiam in gravitate versantur. Denn wenn die Zweideutigkeit etwas mehr als ein kahles Wortspiel ist, so ist von dem doppelten Sinne, den sie hat, der eine wenigstens wahr, und der andere, wenn er falsch ist, diente bloß zum Übergange auf jenen. Und was dient uns in der Folge unserer Ideen nicht alles, um von einer auf die andere überzugehen! Wir lassen uns von der Ähnlichkeit der Worte wohl in wichtigen Dingen leiten und wollten bei einem Scherze nicht damit vorlieb nehmen? — Doch was läßt sich hiervon sagen, was nicht schon hundertmal gesagt wäre? —

Ich schließe also diese allgemeinen Anmerkungen über das Epigramm; und da ich einmal in Anführung des Cicero bin, so schließe ich sie mit einer Stelle aus ihm, die ihnen statt eines Passes bei denjenigen Lesern dienen kann, welche dergleichen Untersuchungen über Werke des Witzes insgesamt nicht lieben und ihnen kühnlich allen Nutzen absprechen, weil sie einen insbesondere nicht haben können.* Ego in his præceptis hanc vim et hanc utilitatem esse arbitror, non ut ad reperiendum, quid dicamus, arte ducamur, sed ut ea, quæ natura, quæ studio, quæ exercitatione consequimur, aut recta esse confidamus, aut prava intelligamus, cum, quo referenda sint, didicerimus.

* L. c. cap. 57.

## Lessings Minna von Barnhelm.

Zum Übersetzen ins Englische mit erläuternden Noten von W. C. Wrankmore. gr. 8°. brosch. 80 Pf.

## Deutsche Liederdichter des 12.—14. Jahrhunderts.

Eine Auswahl von Karl Bartsch.
2. Auflage. gr. 8°. brosch. M. 5. 50.

## Möbius. Die Hauptsätze der Astronomie.

6. Auflage. gr. 8°. brosch. 60 Pf.

## Deutsche Poetik. Theor.-prakt. Handbuch der Dichtkunst.

Von Dr. C. Beyer. 3 Bände. gr. 8°. M. 27. 50 Pf.

Dieses Werk wird sich in nicht zu langer Zeit den ersten Platz unter allen derartigen Werken erobert haben. Es ist ein Handbuch im vollsten und besten Sinne des Wortes, denn es verläßt den Fragenden nie, giebt dem Zweifelnden raschen und sicheren Aufschluß und bietet, was den eigentlichen Wert ausmacht, ein überraschendes Gesamtbild der unendlich mannigfaltigen Formen, in die sich der deutsche Dichtergedanke und das deutsche Dichtergefühl einfügt und einschmiegt.

Aus Blätter für das Bayr. Gymnasialschulwesen.

Wenn hervorragende Dichter den Mangel eines Werkes beklagen, in welchem die Gesetze der deutschen Prosodie und Metrik mit Klarheit, Bestimmtheit und Vollständigkeit zu einem sicher leitenden Lehrbuch zusammengestellt und verarbeitet werden, so wird diesem Mangel mit vorliegendem Werke in so gründlicher Weise abgeholfen, daß es wohl mit Recht als das zusammenhängendste und erschöpfendste Werk seiner Art bezeichnet werden muß. Aus Allgem. deutsche Lehrerzeitg.

Das Werk bildet „die erste Vollendung einer Wissenschaft der Poetik“. Ihre instruktive Kraft für das ganze gebildete Deutschland steht außer allem Zweifel. Sie ist eine poetische Encyklopädie, wie eine solche bis jetzt nicht vorhanden war.

Aus Correspondenz-Blatt f. d. Gelehrten- u. Realschulen Württembergs.

Hieraus einzeln:

## Die Technik der Dichtkunst.

Anleitung zum Vers- und Strophenbau und zur Übersetzungskunst von Dr. C. Beyer.
gr. 8°. brosch. M. 5. 50 Pf.

* ——— *